**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

TÂNIA CRISTINA BORDON MIOTTO

# CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA:
# O PROJETO DE INTERVENÇÃO COMO FERRAMENTA DE ENTENDIMENTO DAS NOVAS LINGUAGENS DO PATRIMÔNIO

São Paulo
2011

**UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE**

TÂNIA CRISTINA BORDON MIOTTO

# CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA:
# O PROJETO DE INTERVENÇÃO COMO FERRAMENTA DE ENTENDIMENTO DAS NOVAS LINGUAGENS DO PATRIMÔNIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

ORIENTADOR:
Prof. Dr. José Geraldo Simões Júnior

São Paulo
2011

*M669c Miotto, Tania Cristina Bordon.*
*Capela de São Miguel Paulista: o projeto de intervenção como ferramenta de entendimento das novas linguagens do patrimônio. / Tania Cristina Bordon Miotto – 2011.*
*240 f. : il. ; 30cm.*

*Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.*
*Bibliografia: f. 227-240.*

*1. Capela se São Miguel Paulista. 2. Patrimônio Histórico. 3. Restauração. I. Título.*

*CDD 720.288*

TÂNIA CRISTINA BORDON MIOTTO

# CAPELA DE SÃO MIGUEL PAULISTA:
# O PROJETO DE INTERVENÇÃO COMO FERRAMENTA DE ENTENDIMENTO DAS NOVAS LINGUAGENS DO PATRIMÔNIO

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo

Aprovada em

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. José Geraldo Simões Júnior – Orientador
Universidade Presbiteriana Mackenzie

_____

Profa. Dra. Beatriz Mugayar Kühl
Universidade de São Paulo

_____

Profª. Drª. Cecilia Helena G. R. dos Santos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

*A Deus, que me concedeu além da vida, meus maiores patrimônios:*

*- minha família, que me forneceu as ferramentas de entendimento do estudo, essencial à nossa formação enquanto seres pensantes e humanos.*

*- meus sobrinhos, que me fazem reconhecer novas linguagens através da meiguice da infância.*

*- meu marido, Reinaldo, que sempre me dá asas pra vôos mais altos, me possibilitando novos olhares sobre todas as instâncias.*

# AGRADECIMENTOS

Ao Prof. José Geraldo Simões Júnior, por ter aceito meu convite como orientador, que com serenidade e objetividade tanto me auxiliou nesta empreitada.

À Professora Dra. Beatriz Mugayar Kühl e Profª. Drª. Cecilia Helena G. R. dos Santos agradeço pela participação da banca, comentários que enriqueceram o trabalho, e que muito agregaram no desenvolvimento desta dissertação.

Ao Prof. Marcos José Carrilho, pelo muito que me ensinou durante meu trabalho e pelo carinho e atenção dedicado em todo o processo, extensivo a toda equipe do IPHAN, 9ª Regional, SP.

Á Eng. Maria Aparecida Soukef Nasser, por me abrir as portas do patrimônio e enxergar a arquitetura pela luz da preservação.

Á Arq. Gina Lo Caspi, amiga e anjo da guarda terrestre, que sempre me faz voltar á terra em todos os devaneios da área acadêmica, nas opiniões, diretrizes e partilha de conhecimentos.

À Luis Saia, um dos precursores nos caminhos de descobrimento e consolidação do patrimônio, que tanto nos inspira.

À Mário de Andrade, pelas atitudes e paixão pela área de preservação e que tanto influencia os pesquisadores.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie, um dos meus patrimônios de vida e carreira acadêmica, referência dos meus ideais e pensamentos.

.

# RESUMO

Este trabalho busca conhecer e sumarizar a metodologia de projeto de restauro da Capela de São Miguel Arcanjo, em São Paulo, no propósito de entender os posicionamentos de intervenção que possibilitaram reintegrá-la à comunidade, bem como conhecer os procedimentos determinantes nesta nova qualificação. Como o objetivo pretende-se investigar esta situação que lhe conferiu importância e relacionar as ações da fase pioneira do IPHAN com as da intervenção atual. Nesta etapa deve-se demonstrar que etapas preliminares e executivas acabavam acontecendo simultaneamente, com empirismo de métodos de trabalho, visíveis nas inacabadas pesquisas documentais, nos frágeis registros orais, na ausência de técnicos e laboratórios e, ainda, pela falta de experiência anterior. A partir dos efeitos da história na identidade do Monumento, com interesse nos resultados - à luz dos documentos existentes – nos propomos a entender as conexões de maior relevância que colaboraram para desenvolver o tema do patrimônio. Confrontados os conteúdos das cartas patrimoniais, tentou-se entender como, na realidade de execução, as características espaciais, históricas e estéticas se destacam no processo de intervenção. Também se polemizou acerca das teorias de restauro, fundamentais em relação às condutas e mostrando que o título de patrimônio nos torna conscientes dos fatos e cientes sobre as atitudes e suas conseqüências.

Palavras-chave:

Capela de São Miguel Arcanjo (SP), patrimônio histórico, restauração.

# ABSTRACT

This paper seeks to understand and summarize the design methodology of restoration of the Chapel of St. Michael in São Paulo, in order to understand the attitudes of intervention that allowed her to reintegrate the community and know the procedures crucial in this new qualification. Since the goal we intend to investigate this situation that gave it importance, and list the shares of the pioneering phase of IPHAN with the current intervention. At this stage it must be demonstrated that preliminary steps and executive ended up happening simultaneously, with the working methods of empiricism, visible in the unfinished documentary research, the fragile oral records, in the absence of technicians and laboratories and also by the lack of previous experience. From the effects of history on the identity of the Monument, with interest in the outcome - in light of existing documents - we aim to understand the connections of greater importance that collaborated to develop the theme of heritage. Confronted the contents of the letters to property, attempted to understand how, in the reality of implementation, the spatial, historical and aesthetic stand out in the intervention process. Also on opposing sides of the theories of restoration, important in relation to pipelines and showing that the title of heritage makes us aware of the facts and aware of the attitudes and their consequences.

# LISTA DE FIGURAS E QUADROS

*Quadro 1: Sistematização dos valores estabelecidos por Riegl (1999) e seus graus de intervenção.* _____ *31*

*Figura 1: Capela de São Miguel, 1940.* _____ *44*

*Figura 2: Desenho da Fachada da Capela de São Miguel.* _____ *47*

*Figura 3: Croqui do provável sistema evolutivo da Capela de São Miguel, segundo Luís Saia. A linha tracejada corresponde ao aspecto da edificação antes de 1622, com um único telhado em duas águas. Desenho de Luís Saia.* _____ *50*

*Figura 4: Fachada Frontal, 1938.*_____ *51*

*Figura 5: Exposição O Brasil de Renée Lefèvre- Pinacoteca de São Paulo, 2006.* _____ *53*

*Figura 6: Desenho Alpendre Lateral da Capela de São Miguel Paulista.* _____ *54*

*Figura 7: Desenho de Levantamento Inicial, 2002.*_____ *55*

*Figuras 8 e 9: À esq., foto da fachada da Capela, em 04/12/1939, após a retirada do revestimento de taipa. Detalhe da linha do antigo telhado; acima o complemento em adobe. À dir., Foto da Parede posterior da Nave. Detalhe da linha do antigo telhado da Capela.* _____ *59*

*Figura 10: Desenho de Luís Saia, a respeito da armadura atual e antiga, com detalhe da colocação dos pontaletes em A e B para elevação do telhado encontrado.* _____ *60*

*Figura 11: Foto da Nave, 04/12/1939. Detalhe da parede com a camisaria de tijolo e com a retirada. Notar a linha de separação da taipa e do adobe.* _____ *60*

*Figura 12: Foto do Altar- Mor: 04/12/1939. Com a retirada do revestimento de tijolo, foi descoberta uma janela fechada com tijolos. Saia afirma a certeza de sua função de iluminar o Altar, já que estava alinhada com outra janela externa e ainda que seu fechamento se deu no mesmo momento de execução do forro recente com clarabóia deste ambiente.*_____ *61*

*Figuras 13 e 14: À esq. Detalhe da taipa no cômodo anexo ao Altar-Mor. O pé direito é de quase 6m. Esta parte da taipa fará parte de uma vitrine no projeto museal, com o tema de técnicas construtivas. À dir. detalhe do calçamento com piso autodrenante ao redor da Capela.* _____ *63*

*Figura 15: Transporte de Telhas, de Jean Baptiste Debret.* _____ *67*

*Figuras 16 e 17: À esq. vista em detalhe da Armadura do Telhado da Nave, 1939. Observar a proximidade das ripas e o desenho da tesoura da armadura. À dir. Capela Lateral. Depois da retirada do forro. Foi encontrado um forro mais antigo logo abaixo.* _____ *68*

*Figuras 18 e19: À esq., forro do Altar-Mor, com clarabóia que deformou bastante a armadura do telhado. À dir., vista em detalhe da Armadura da Capela- Mor(Altar- Mor). Superposição de Peças, caibros roliços e travessas quadradas, 1940.*_____ *68*

*Figura 20: Desenho de Luís Saia, a respeito da situação atual da Capela e seu provável aspecto primitivo.* ___ *69*

*Figura 21: Artigo de jornal informa que no show na Praça Padre Aleixo o público usou o telhado da Capela como arquibancada.* _____ *73*

*Figura 22: Detalhe do telhado da Capela Lateral.* _____ *74*

*Figuras 23 e 24: Na ordem seqüencial: vista frontal e, lateral esquerda da Capela.* _____ *75*

*Figuras 25 e 26: À esq., detalhe da armação do telhado da Varanda Lateral. À dir., detalhe do telhado da Capela Lateral (à frente) e da Nave e Capela Mor.* _____ *76*

*Figuras 27 e 28: À esq., detalhe do telhado da Nave. Observar o emboçamento e estado precário das telhas. À dir., detalhe do telhado da Varanda lateral. Observar o emboçamento das telhas e a diferença dos tipos existentes.* _____ *76*

*Figura 29: Detalhe da Nave. Observar a armadura do telhado e a área destelhada e protegida.* _____ *77*

*Figura 30: Planta Forros existentes, Projeto Executivo de Restauro, 2006.* _____ *78*

*Figura 31: Planta Forros Projeto Executivo de Restauro, 2006.* _____ *79*

*Figura 32: Detalhamento do Forro entre Frechal e Telhado, corte da Nave, Sacristia e Alpendre Lateral, parte integrante do Projeto Executivo de Restauro, 2006.* _____ *79*

*Figura 33: Foto aérea do Parque do Varvito em Itu.* _____ *80*

*Figura 34: "A retirada do lageamento da nave veio mostrar por baixo das lages, um piso de tijolos cuja bitola media de 6x19x38. A foto mostra um operário (??) com a mão espalmada sobre um tijolo: o sentido da medida indicada pela mão é transversal", 1940.* _____ *81*

*Figuras 35 e 36: À esq., piso do Alpendre Frontal em detalhe. À dir., piso do Corredor Lateral, vista geral.* ____ *84*

*Figuras 37 e 38: Detalhes do piso de "tijoleira" encontrados na nave abaixo do piso de varvito.* _____ *85*

*Figura 39: Detalhe do calçamento com piso auto-drenante ao redor da Capela.* _____ *86*

*Figura 40: Janela externa do anexo à Capela Lateral.Observar a balaustrada, folhas de madeira interna e as inscrições em baixo relevo no batente.* _____ *88*

*Figura 41: Balaustrada do Corredor Lateral.* _____ *88*

*Figuras 42 e 43. À esq., foto da porta do Confessionário, Sacristia. À dir. a porta entre a Capela Lateral e a Nave.89*

*Figura 44 : Capela de São Miguel Paulista.* _____ *90*

*Figuras 45 e 46: À esq.,Sítio do Padre Inácio, Cotia. À dir., Sítio Santo Antonio, São Roque.* _____ *90*

*Figuras 47 e 48: À esq., aspecto externo do corredor lateral, anterior à intervenção de Luís Saia. Notar a calçada externa em Lages de Itu. O pequeno guarda corpo de taipa recebeu uma camisaria de tijolo. À dir., após a retirada do fechamento de tijolos, o muro de taipa à vista na parte inferior.* _____ *92*

*Figura 49: Fichamento com foto do lado interno do corredor lateral, mostrando a parede de tijolos que revestia o muro de taipa, 1939.* _____ *92*

*Figura 50: Fichamento com foto do lado interno do corredor lateral, com amostragem do revestimento da pintura no encontro das paredes, 1939.* _____ *93*

*Figura 51: Vista geral do Alpendre Lateral, antes do restauro.* _____ *95*

*Figura 52: Prancha 21, parte integrante do Projeto de Restauro. Detalhe do fechamento em vidro da balaustrada lateral.* _____ *96*

*Figura 53: Prancha 21, parte integrante do Projeto de Restauro. Detalhe do fechamento em vidro da balaustrada lateral.* _____ *97*

*Figura 54: Vista em detalhe do Alpendre Lateral após o restauro. Detalhe do fechamento em vidro à esquerda.98*

*Figura 55: Detalhe interno da Capela após intervenção do Arq Luís Saia, 1940.* _____ *99*

*Figura 56: Imagem externa, depois da restauração, 1940* _____ *99*

*Figura 57: Imagem externa, antes da restauração, 1939.* _____ *100*

*Figuras 58 e 59: À esq., detalhe da Varanda Lateral, a escada que leva ao púlpito e a Viga de Concreto Armado, 1940. À dir., detalhe da parede no Alpendre, com o rasgo para o encaixe de uma viga de concreto armado sobre a verga da porta principal. Notar o desvio de encaminhamento da viga de concreto em virtude da importância do elemento.* _____ *101*

*Figuras 60 e 61: À esq., vista da parede externa, próxima à sacada dos sinos, com detalhe dos rasgos para recebimento do concreto armado. Na foto ainda é visível os ferros para recebimento do concreto para finalização da coluna. À dir., vista da parede externa da Capela Lateral, com detalhe dos rasgos para recebimento do concreto armado. Esta parede foi encontrada com rasgos e preenchimento com vãos em madeira.* _____ *101*

*Figura 62: Fachada Frontal-Levantamento restauro de 1940, com locação das vigas e pilares de concreto, realizado por Luís Saia,integrante do Projeto de Restauro.* _____ *102*

*Figura 63: Corte esquemático da Capela de São Miguel, parte integrante do Projeto de Restauro, com levantamento das paredes de taipa em sentido vertical e horizontal.* _____ *106*

*Figura 64: Planta-Levantamento restauro de 1940, com locação das vigas e pilares de concreto, realizado por Luís Saia, integrante do Projeto de Restauro.* _____ *107*

*Figura 65: Ficha catalográfica com detalhe do Altar da Sacristia*
_____ *109*

*Figura 66: Altar da Sacristia com Cômoda, após o restauro, 1940.* _____ *110*

*Figuras 67 e 68: À esq., arco Cruzeiro e Altar-Mor, vista Geral, 1940. À dir. altar lateral.* _____ *110*

*Figura 69: Ficha de catalogação.* _____ *111*

*Figuras 70 e 71: À esq., detalhe pintura do Altar-Mor. À dir., detalhe do Altar lateral de São Francisco, 1940. 111*

*Figuras 72 e 73: À esq., detalhe do Altar DA Capela Lateral, 1940. À dir. detalhe do Altar lateral de São Francisco, 1940.* _____ *112*

*Figuras 74 e 75: À esq., imagem N. Sra da Conceição (barro), 1940 e, à dir., após os danos, em agosto 1953. 113*

*Figuras 76 e 77: Imagens Sant'Ana e N. Sra da Conceição (barro), 1940. À dir. Imagem S. Miguel depois de uma pessoa estranha jogar a imagem no chão da Capela, 1953.* _____ *113*

*Figuras 78 e 79; À esq., foto do Altar da Sacristia, vista geral. À dir., foto do Detalhe do Altar.* _____ *115*

*Figuras 80 e 81: À esq., foto do Altar Lateral. Á dir., foto do Altar Lateral,* _____ *115*

*Figuras 82 e 83: À esq., Coluna Antropomorfa da Banca de Comunhão. Á dir. vista geral da Banca de Comunhão.116*

*Figuras 84 e 85: À esq., Pia Batismal. À dir, Altar Mor.* _____ *116*

*Figuras 86 e 87: À esq., Altar da Capela Lateral. À dir., Altar-Mor, visão geral.* _____ *116*

*Figura 88: Visão geral do altar, com murais Cristo Operário, Sagrada Família e Santo Antonio.* _____ *120*

*Figura 89: Visão Igreja da Pampulha em Belo Horizonte – Azulejos de Portinari.* _____ *121*

*Figura 90: Detalhe pintura mural.* _____ *123*

*Figura 91: Localização da pintura mural.* _____ *124*

*Figura 92:* ***:*** *Imagem do relatório de Arqueologia: grade de Análise Cerâmica, com comparativo entre fragmento cerâmico encontrado e forma* _____ *127*

*Figura 93: Implantação da Capela de São Miguel em.imagem tomada a partir da Rodovia Ayrton Senna. Em primeiro plano, a várzea do rio Tietê.* _____ *130*

*Figura 94: Mapa da Capitania de São Paulo, elaborado em 1765 por Luiz Antonio de Souza, que foi Capitão General de São Paulo em 1773. Localização da Capela de São Miguel.* _____ *130*

*Figuras 95 e 96: Visita da equipe técnica do IPHAN às escavações arqueológicas realizadas no interior e no exterior da Capela de São Miguel. Localização- À esq., Anexo à Capela Lateral e à dir. área externa próxima à varanda.* _____ *131*

*Figura 97: Exposição dos remanescentes do piso de terra batida recortado no centro do cômodo.* _____ *132*

*Figura 98: Foto do corte estratigráfico, em primeiro plano, o varvito de Itu, abaixo o piso retangular em tijolo. Capela Lateral, próximo ao Altar e ao Cômodo anexo, 2007.* _____ *133*

*Figura 99: detalhe do entalhe no batente da porta do Cômodo Anexo da Capela Lateral.* _____ *133*

*Figura 100: Sacristia, piso de lajotas irregulares.* _____ *134*

*Figura 101: Sacristia, sepultamento, ossos referentes às falanges dos pés.* _____ *135*

*Figura 102: "evidenciação da calçada de varvito que acompanha a parede norte co corpo lateral da Capela de São Miguel. Notar que em certo ponto a calçada se apresenta mais larga" (JULIANI, 2007).* _____ *136*

*Figura 103: Foto da estratigrafia do aterro que cobre o solo original: camada marrom, camada vermelha, mais uma camada marrom e camada esbranquiçada com presença de areia, cal, restos de argamassa e outro materiais construtivos. Local: encontro da Nave com alpendre Frontal, face Noroeste.* _____ *137*

*Figuras 104 e 105: Foto e Desenho com motivos: "Estilização de guirlandas" e "semi-círculos concêntricos".* *138*

*Figura 106: Edifício do Centro Cultural Banco do Brasil. Utilizaram-se projetores que iluminam verticalmente os pilares de sua fachada, intensificando a verticalidade da arquitetura.* _____ *141*

*Figura 107: Catedral da Sé, São Paulo, 2008.* _____ *142*

*Figura 108: Catedral Metropolitana de Vitória Vitória, Espírito Santo, 2007.* _____ *143*

*Figura 109: Diferentes tipologias de luminárias utilizadas em Minneapolis.* _____ *145*

*Figura 110: Paraty, 2006.* _____ *146*

*Figura 111: Casas em Paraty. Estudo para colocação dos lampiões.* _____ *147*

*Figura 112: Parati, simulação da retirada do posteamento por meio digital.* _____ *147*

*Figuras 113 e 114: À esq., destaque para monumentalidade do edifício. À dir., estudo de ritmo, repetição e simetria.* _____ *149*

*Figuras 115 e 116: O Monumento com vista diurna e noturna, nesta última há detalhes arquitetônicos não perceptíveis que comprometem a leitura do patrimônio.* _____ *149*

*Figuras 117 e 118: À esq., silhueta positiva (linha luminosa colocada nas bordas para realçar o volume) com marcação dos planos e destaque aos detalhes arquitetônicos. Á dir., Marcação dos cheios e vazios (repetição) com silhueta negativa (iluminação colocada atrás do objeto). Utilização da iluminação interna atual com destaque aos detalhes arquitetônicos.* _____ *149*

*Figura 119: Catedral de Brasília, 2009.* _____ *150*

*Figura 120: Capela de São Miguel Arcanjo, 2009.* _____ *151*

*Figura 121: Planta de Iluminação-Piso Térreo.* _____ *154*

*Figura 122: Levantamento Inicial com localização dos banheiros, 2002.* _____ *157*

*Figuras 123 e 124: Instalações Sanitárias atrás do Altar-Mor. _____ 157*

*Figura 125: Levantamento Topográfico da Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra, 2002. _____ 158*

*Figura 126: Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra com o palco de shows à esquerda e monumento japonês ao fundo, 2002._____ 159*

*Figura 127: Vista Frontal da Capela e Adro na Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra, 2002. _____ 159*

*Figura 128: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo. _____ 160*

*Figura 129: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo. _____ 161*

*Figura 130: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo, Folha 5. _____ 162*

*Figura 131: Projeto da Implantação do anexo, praça existente. Padre Aleixo de Monteiro Mafra, Folha 1, 2007.163*

*Figuras 132 e 133: Projeto Implantação do anexo, praça proposta, Folhas 3 e 4. _____ 164*

*Figura 134: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo, Folha 6. _____ 165*

*Figura 135: Maquete eletrônica do anexo._____ 166*

*Figura 136: Projeto da Implantação do anexo, estudo das fachadas e volumetria. _____ 167*

*Figura 137: À esq., mapa da cidade de São Paulo, subprefeituras. Á dir. bairros formadores da área Subprefeitura São Miguel Paulista._____ 172*

*Figura 138: Mapa da cidade de São Paulo, subprefeituras. No retângulo vermelho, a localização da Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra. _____ 172*

*Figura 139: Localização das fotos abaixo, Praça Padre Aleixo. _____ 173*

*Figuras 140 e 141: Fotos 1 e 2 da Praça Padre Aleixo. Ao fundo agências bancárias construídas entre 2006 e 2008, um dos gabaritos mais altos do entorno. _____ 173*

*Figuras 142 e 143: Foto 3 – catedral de São Miguel Arcanjo. Foto 4 – entorno e pedestres na Praça Padre Aleixo.174*

*Figuras 144 e 145: Foto 5 – entorno e visual do grande espaço livre. Foto 6 – banca de jornal e ao fundo o antigo Cinema na Praça Padre Aleixo. _____ 174*

*Figuras 146 e 147: Foto 7– bancos e entorno. Foto 8 – Espaço Livre com a Capela ao fundo._____ 174*

*Figura 148: Foto 9 – Capela com o novo gradil. _____ 175*

*Figuras 149 e 150: Capela de São Miguel. À esq. Estrada RJ-SP circundada por árvores com cruzeiro em destaque. À dir. cruzeiro à beira da Estrada RJ-SP, 1939. _____ 176*

*Figura 151: Capela de São Miguel, com estrada RJ-SP à frente, 1940. _____ 176*

*Figuras 152 e 153: À esq., Capela de São Miguel, com imóveis lindeiros ao fundo. À dir., vista do Alpendre Lateral. 1939._____ 177*

*Figura 154: Capela de São Miguel, com imóveis lindeiros ao fundo e na Lateral Esquerda, 1940. _____ 177*

*Figuras 155 e 156: Capela de São Miguel,com muro próximo à Capela lateral e Capela Mor, distante apenas 0,40m do Monumento, o muro pertencia a uma propriedade particular, na parte posterior, 1940._____ 178*

*Figura 157: Croqui de localização da Capela e do lote para construção de edifício com 4 pavimentos. _____ 179*

*Figura 158: Croqui de estudo de gabaritos de edificações ao redor da Capela. A seta vermelha mostra a localização do Monumento. _____ 180*

*Figura 159: Primeiros Estudos de Circulação._____ 184*

*Figura 160: Primeiros Estudos Totem externo. Localização esquemática dos Monumentos Paulistas, do Sítio Santo Antonio à Nossa Senhora da Escada, baseado em desenho do Livro Morada paulista, Luís Saia._____ 184*

*Figura 161: Primeiros Estudos, Mobiliário. Banco concebido para a igreja São Lourenço dos Índios, em Niterói.185*

*Figura 162: Primeiros Estudos de Ambientação, Varanda de Histórias, Projeto Museal._____ 185*

*Figuras 163 e 164: Montagem da simulação em tamanho real do projeto de exposição dentro da Capela. __ 190*

*Figura 165: Estudo de fluxos e setorização do Circuito de Visitação. Planta da Capela de São Miguel, 2009. _ 190*

*Figura 166: Organização dos expositores, Circuito de Visitação. Planta da Capela de São Miguel, 2009. ____ 191*

*Figura 167: Dados e medidas de expositores._____ 193*

*Figuras 168 e 169: Situações indesejáveis para a visualização de painéis. _____ 195*

*Figura 170: Vista externa do anexo recém construído, 2009. _____ 195*

*Figura 171: Vista interna do anexo recém construído, 2009._____ 196*

*Figura 172: Desenho de reconstituição de fragmentos._____ 197*

*Figura 173: Taipal. _____ 198*

*Figuras 174 a 176: Imagens pertencentes à Capela de São Miguel Paulista: da esquerda para direita imagem de São Miguel, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco e São Francisco, 1940._____ 200*

*Figura 177: Pintura mural do Altar lateral da Capela. _____ 201*

*Figuras 178 a 181: Circuito externo e interno de câmeras de vigilância instaladas dentro da Capela. _____ 202*

*Figuras 182 e 183: , Grande Hotel, Ouro Preto, MG, à esquerda em 1940 e à direita foto de 2010 _____ 207*

*Figura 184: Grande Hotel na paisagem de Ouro Preto. _____ 209*

*Figura 185:Conjunto KKKK com o Rio Ribeira ao fundo._____ 211*

*Figuras 186 e 187: Conjunto KKKK com o cubo de alvenaria caiada branca, afastado dos galpões, mas com alinhamento e escala, sem agredir nem se submeter, reflete a intervenção dos arquitetos._____ 211*

*Figura 188: Interior da Igreja do Carmo, aquarela, 1924. _____ 214*

*Figura 189: Igreja do Espírito Santo do Cerrado. _____ 216*

# SUMÁRIO


*INTRODUÇÃO* ____ *17*

*1 PATRIMÔNIO: EMBASAMENTO TEÓRICO* ____ *Erro! Indicador não definido.*

**1.1 O ELEMENTO PRÉ EXISTENTE** ____ **23**

**1.2 DIÁLOGOS DE RESTAURO- O PROJETO** ____ **24**

**1.3 VALOR DO BEM CULTURAL** ____ **26**

**1.4 LIMITES DE INTERVENÇÃO** ____ **28**

**1.5 MEMÓRIA** ____ **31**

**1.6 MEMÓRIA E HISTÓRIA** ____ **33**

*2 RESTAURO DA CAPELA DE SÃO MIGUEL* ____ *Erro! Indicador não definido.*

**2.1 CATALOGAÇÃO** ____ **37**

2.1.1 Pesquisa Documental ____ 37

2.1.1.1 Procedimentos Iniciais ____ 37

2.1.1.2 História ____ 40

2.1.1.3 Tipologia da Arquitetura ____ 49

2.1.1.4 Sistemas e Materiais Construtivos ____ 50

2.1.2 Iconografia ____ 50

2.1.2.1 Levantamento Fotográfico ____ 51

2.1.2.2 Desenhos ____ 52

2.1.2.3 Imaginário ____ 54

**2.2 PROJETOS** ____ **54**

2.2.1 Levantamento Métrico-Arquitetônico ____ 54

2.2.2 Procedimentos de Conservação e Restauro ____ 55

2.2.3 Recuperação e Substituições ____ 56

2.2.3.1 Taipa ____ 58

2.2.3.2 Pintura ____ 65

2.2.3.3 Cobertura ____ 66

2.2.3.4 Pisos ____ 80

2.2.3.5 Esquadrias ____ 87

2.2.3.6 Varanda ou Alpendre Lateral ____ 90

2.2.3.7 Pintura do Madeiramento ____ 98

2.2.3.8 Concreto ____ 100

2.2.3.9 Restauração dos Altares -1939 ____ 108

2.2.3.10 Imagens ____ 112

2.2.3.11 Pinturas Murais ____ 118

**2.3 ARQUEOLOGIA** ____ **126**

2.3.1 A Cultura Material ____ 126

2.3.2 A Área de Pesquisa ____ 129

2.3.3 Resultados Obtidos - Área Interna ____ 131

**2.4 LUMINOTECNIA E ACESSIBILIDADE** ____ **140**

2.4.1 Luz ____ 141

2.4.2 A Cidade Noturna ____ 143

2.4.3 Planos Diretores de Iluminação Urbana ____ 144

2.4.4 Iluminação Urbana ____ 145

2.4.5 City Beautification ____ 147

2.4.6 Luminotecnia 148
2.4.7 Capela 151

**2.5 REVITALIZAÇÃO URBANA 154**
2.5.1 Proposta do Anexo 156
2.5.1.1 Revitalização da Praça Padre Aleixo 163
2.5.1.2 Entorno 167
2.5.1.3 Intervenções no entorno 175
2.5.2 Circuito de Visitação 181
2.5.2.1 Primeiros Estudos 181
2.5.2.2 Plano de Trabalho 182
2.5.2.3. Percurso sugerido e temáticas abordadas 190
2.5.2.4 O Anexo 195
2.5.2.5 Capela 196

***3 ESTUDOS DE CASO*** *Erro! Indicador não definido.*

**3.1 PRIMEIRO MOMENTO: RESTAURO DE LUÍS SAIA E O GRANDE HOTEL OURO PRETO 204**
3.1.1 Reafirmação de Princípios 205
3.1.2 Referências da Preexistência 206
3.1.3 Modernidade e Tradição 206
3.1.4 Questões 207
3.1.5 Diálogo de Elementos 207
3.1.6 Introdução de novos Elementos em diferentes Escalas 208
3.1.7 Polêmicas 208
3.1.8 A Construção de uma Linguagem 208

**3.2 SEGUNDO MOMENTO: RESTAURO CAPELA 2006 E CONJUNTO KKKK 210**
3.2.1 O Conjunto Kaigai, Kogijo, Kobushiki, Kaisha (KKKK) 210
3.2.2 Os Anexos 211
3.2.3 Antigo e Novo 211
3.2.4 Entorno 212
3.2.5 O Projeto como Exercício 213
3.2.6 Um Parenteses (Lúcio e Lina) 214

**3.3 CONSIDERAÇÕES 215**

***4 CONCLUSÃO*** *Erro! Indicador não definido.*

***REFERÊNCIAS*** *Erro! Indicador não definido.*

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

> Quando se estuda qualquer obra de arquitetura, importa, ter primeiro em vista, além das imposições do meio físico e social, consideradas no seu sentido mais amplo, o "programa" isto é, quais as finalidades dela e as necessidades de natureza funcional a satisfazer; em seguida a técnica, quer dizer, os materiais e o sistema de construção adotado; depois o "partido", ou seja de que maneira, com a utilização dessa técnica, foram traduzidas em termos de arquitetura, as determinações daquele programa; finalmente a "comodulação" e a "modenatura", entendendo-se por isto as qualidades plásticas do monumento (COSTA, 1978, p.17).

A palavra patrimônio se associa à herança, ligada a estudo e prática, onde temos exemplos atuais de Monumentos que se submeteram a intervenções focadas em restituir uma integridade e que tiveram como resposta um avanço na instância de projeto e consolidação.

Nestes procedimentos, alterações se fazem presentes, considerando que esta atividade compartilha uma dinâmica e pertence a uma sociedade contemporânea mutante. Encarada nesta forma de proximidade e envolvimento, uma reafirmação do Bem Histórico está se consolidando nos tempos atuais, na forma de uma mutação que se solidifica ao longo do tempo. Neste cenário, há a atividade de projeto de restauro que possibilita um crescimento do significado da intervenção e a sobrevida do edifício.

Inserido em um objetivo profissional que envolve esta problemática de reflexão, este trabalho tem como objeto o Restauro da Capela de São Miguel Arcanjo, em São Miguel Paulista, São Paulo, embasado em postulados teóricos, práticos e experimentais e suas expansões significativas. A verificação do projeto se deve ao surgimento de ações eficazes capazes de direcionar um reconhecimento de como o Monumento incorpora seu tempo próprio - um grande desafio quando se pretende abranger novas temáticas na arquitetura. Especificamente no caso da edificação analisada, o estudo apresenta variáveis ligadas a pesquisa histórica, cadastramento, prática e seu entrelace com a consolidação.

O convite por uma empresa especializada na área de preservação[1] para participar do anteprojeto de restauro da Capela de São Miguel Arcanjo (em São Miguel Paulista, bairro da Zona Leste de São Paulo) foi um dos primeiros passos

[1] Empresa Concrejato, com contato da Eng Maria Aparecida Soukef Nasser. O anteprojeto foi desenvolvido juntamente com a Arq. Maira Pajos, funcionária da empresa.

para os trâmites de intervenção, realizados em 2002, sendo que a notícia da contratação para início das atividades se deu somente em 2006.

Dentro de uma organização de posturas e direcionamentos, desde o levantamento métrico fotográfico, a pesquisa aos órgãos competentes e o levantamento de fontes primárias e secundárias até a elaboração das peças gráficas e técnicas necessárias à realização do trabalho de restauro, o trabalho foi feito em equipe e contou com quatro arquitetos. Após o projeto, a possibilidade de visita mensal a obra, numa forma de acompanhamento técnico, foi condizente com uma crítica executiva como participante das decisões tomadas desde o início do processo.

O contato com o bairro, seja nas oficinas de atividade, nas reuniões e/ou nas visitas técnicas, fez perceber o ritmo do espaço e dos moradores, consolidando uma vivência além do levantamento métrico, num reconhecimento maior do que a taipa, como um símbolo para a comunidade. Frente à aparente ausência de fontes , o período do projeto não foi uma atividade tranqüila, mas sim de questionamentos sobre um caminho para reintroduzir o Monumento na cidade com independência, num espaço de tempo, ação coletiva e renovação.

Frisando sua importância histórica e arquitetônica, este projeto ensinou aos envolvidos a reconsiderar o patrimônio e a postura na área de preservação, frente a todos os desenhos e apontamentos contínuos que foram surgindo durante esses oito anos. Pretendeu-se entender as interferências, considerando uma dinâmica de idéias e valores, identificando os mecanismos de preservação pré-existentes e observando as necessidades. Dentro destes enunciados, as indagações sobre o objeto foram sendo construídas durante o processo de recuperação.

Como o projeto de restauro arquitetônico se manifesta à observação do arquiteto, no entendimento das posturas de intervenção?

De que maneira se faz a proposta de restauro com as permanências, alterações e adaptações durante a obra?

Como o patrimônio influi na consolidação do Monumento, considerando as decisões tomadas e o partido adotado? A existência de uma identidade pré-existente é passível de transformação?

Assim, com o objetivo de estudar as adaptações exigidas pela intervenção, incluindo-se métodos e as conseqüências desta atividade patrimonial, vieram à tona questionamentos da abordagem entre edifício e proposta projetual. Dentro de um relacionamento que fomentou novas críticas de restauro, mais do que catalogar aspectos exteriores dos espaços, houve a reflexão das ações de consolidação anteriores que foram embutidas nos espaços.

Pretende-se identificar, nos dois restauros, as contribuições na reflexão de idéias e na conscientização da prática de restauro enquanto realidade, elencando mecanismos de preservação surgidos.

No primeiro capítulo faz-se o posicionamento do problema, fundamentado por uma coleta bibliográfica de referências como Teorias e Cartas de Preservação, legislação vigente e discussões contemporâneas. Há a intenção de uma abordagem inserida em uma retrospectiva histórica, de embasar práticas que norteiam o princípio de intervenção, dentro de uma consciência de alteração sofrida pelos conceitos patrimoniais. Este desenvolvimento foi feito com base em bibliografias principais, a saber, Boito (2002), Brandi (2004), Carbonara (1997), Choay (2006) e Cury (2004).

Dados referentes ao objeto de estudo são apresentados no Segundo Capítulo, como o Projeto de Restauro, introduzindo uma visão técnica sobre o tema e desenvolvendo uma abordagem da edificação, num estudo sobre quais são os fatores que os bens se submetem. A constituição, cadastramento e pesquisa teórica da atividade gráfica formatam um exercício de raciocínio dentro de uma linguagem de preservação, muito mais que uma descrição de processo.

A análise das intervenções, para uma crítica dentro da lógica de pensamento, capta os indícios que fomentaram a restauração do Monumento. O recorte temporal escolhido foi a partir de 1939, com a justificativa de que há neste período uma percepção de mudanças marcantes no processo de compreensão do patrimônio brasileiro, onde a forma de apropriação e seu entendimento se transformaram.

Os livros e artigos utilizados como referência ao Capítulo 2 foram Costa (1941), Amaral (1981), Amaral (1978), Gonçalves (2007), Brito (2008), Di Marco e

Zein (2001), Caldeira, Fanucci, Ferraz e Santos (2005), Mori (2006) e Fonseca (1997).

As conclusões que este estudo chegou, ressaltando como é a atividade de projeto elaborada dentro desta temática do retauro, contribuem para o estudo e a permanência das edificações. Perceber esta ordem é estar ciente de alterações significativas na estrutura de preservação e na formação de um considerável patrimônio edificado. As atividades reunidas nas divisões desta pesquisa, dentro de um experimento, criam probabilidades de entendimento do processo de restauração atual. Um processo de escolha de amostras e resultados obtidos numa investigação que possibilita discutir a diversidade de posturas futuras e os resultados obtidos após sua consolidação. Um patrimônio que até hoje possibilita investigações e debates num período de intensa produção e aprendizado utilizando a herança como professora de um trabalho com eternas descobertas.

# 1 PATRIMÔNIO: EMBASAMENTO TEÓRICO

## 1.1 O ELEMENTO PRÉ EXISTENTE

> O trabalho do restaurador equipara-se ao de um "cirurgião astuto e experiente, eu só toca num órgão depois de ter adquirido um completo conhecimento da sua função e de ter previsto as conseqüências imediatas ou futuras da operação (Viollet-le-Duc, 2000).

No projeto de restauro, além do programa de uso futuro do imóvel, o arquiteto está trabalhando sobre uma pré-existência. Esta possui um valor, devendo ser pesquisada para se estabelecer as condutas que irão nortear decisões futuras, baseadas nas teorias de restauro. Os levantamentos preliminares da edificação e seu entorno, os quais são complexos, diferem de um projeto comum de arquitetura. Estes limites são percebidos por Lina Bo Bardi, quando ela afirma que ainda que exista uma liberdade criativa, há também um respeito com a construção antiga. É pelo limite entre o antigo e o novo, aliando criatividade e respeito presente nas intervenções da arquiteta, que se pode considerar o seu procedimento.

A reflexão sobre o exercício de projeto tem um caráter exploratório, seja um objeto arquitetônico ou um espaço urbano. Essa reflexão passa pela compreensão do objeto existente e por um posicionamento conceitual determinado por questões como autenticidade, já que a intervenção se dá na maioria das vezes em obras realizadas por outros profissionais.

A consciência sobre essa pressão de épocas, entre recuperação e preservação, atravessa a dúvida sobre a importância de itens, numa investigação que necessita de flexibilidade e ciência que se defronta com discussões sobre os projetos de restauro. Há a necessidade de se acomodar às novas condições de obra, de achados arqueológicos e de soluções técnicas construtivas avançadas que trazem novos horizontes, mas respeitando a conduta de projeto. Aclamar épocas distintas é buscar equilíbrio de arquiteturas, como diz Carlos Lemos (2004) na polêmica restauração da Estação da Luz:

> Mas o importante é que não se prejudiquem os espaços essenciais, que efetivamente caracterizam o edifício, como a gare e a torre do relógio, por exemplo. Fomos favoráveis à mudança porque o tombamento não pode significar a mumificação[2].

[2] http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/pedro-e-paulo-mendes-da-rocha-museu-sao-06-07-2006.html Texto resumido a partir de reportagem de Evelise Grunow.Publicada originalmente em PROJETO DESIGN.Edição 315 Maio de 2006 acesso em 12/01/2010.

O respeito pelos aspectos fundamentais, permitindo um diálogo entre a arquitetura pré-existente e a arquitetura original, é imprescindível com a instalação de novos programas que estabelecem um diálogo entre o novo e o antigo - num desafio de existências simultâneas de espaços diferentes e partes de um mesmo edifício - e mantêm uma unidade arquitetônica integrando estes diferentes momentos do patrimônio. Ante estas reflexões, o que se coloca é: há a possibilidade de se elencar métodos para uma reabilitação, respeitando traços e particularidades culturais de uma sociedade e de um tempo? Na sua maioria, os programas e usos têm um limite temporal, mas o que se verifica é que a edificação têm se adaptado bem às mudanças.

## 1.2 DIÁLOGOS DE RESTAURO- O PROJETO

> 1. Toda a terra tinha uma só língua, e servia-se das mesmas palavras.2. Alguns homens, partindo para o oriente, encontraram na terra de Senaar uma planície onde se estabeleceram. 3. E disseram uns aos outros: “Vamos, façamos tijolos e cozamo-los no fogo.” Serviram-se de tijolos em vez de pedras, e de betume em lugar de argamassa.4 Depois disseram: “Vamos, façamos para nós uma cidade e uma torre cujo cimo atinja os céus. Tornemos assim célebre o nosso nome, para que não sejamos dispersos pela face de toda a terra.”5. Mas o senhor desceu para ver a cidade e a torre que construíram os filhos dos homens.6. “Eis que são um só povo, disse ele, e falam uma só língua: se começam assim, nada futuramente os impedirá de executarem todos os seus empreendimentos.7 Vamos: desçamos para lhes confundir a linguagem, de sorte que já não se compreendam um ao outro.”8. Foi dali que o Senhor os dispersou daquele lugar pela face de toda a terra, e cessaram a construção da cidade.9. Por isso deram-lhe o nome de Babel, porque ali o Senhor confundiu a linguagem de todos os habitantes da terra, e dali os dispersou sobre a face de toda a terra.Gênesis, Cap. 11: 1-9.( DE FIGUEIREDO, 1950)

A Torre de Babel (Gênesis 11:1-9) é o retrato de um projeto que foi interrompido por uma interferência divina: antes a mesma língua permitia uma execução, depois a obra arquitetônica ficou incompreensível na comunicação indispensável entre projeto e obra. O processo de projeto envolve interações num desafio proposto como exercício de soluções possíveis na elaboração, enquanto representação gráfica, de possibilidades e materialização de hipóteses, fundamentando avaliações comparativas até a escolha de uma definição final.

Conhecer o edifício enquanto objeto histórico e físico e entender seu comportamento mediante a passagem do tempo, identificando intervenções

ocorridas, são princípios importantes no processo de restauração. O que ele representa, o que ele representou no passado, principalmente; seu valor intrínseco e, conseqüentemente, a autenticidade do que existe na edificação; estudá-lo e entendê-lo evitam erros de interpretação embasando as tomadas de decisões projetuais, para que não danifiquem ainda mais aquele determinado patrimônio.

A intervenção em um Monumento requer uma abrangência que envolve atividades que vão além da pesquisa de cadastramento, das análises patológicas, das caracterizações e de uma gama de informações que possibilitam a construção de um processo de qualidades e valores preexistentes combinados com uma proposta projetual e de uso, como afirma Florio (2008, p. 1478):

> Os projetos contêm poucas definições relativas aos objetivos, sendo abertos e indeterminados, não podem ser racionalmente resolvidos de modo linear. As variáveis promovem múltiplas escolhas possíveis e não podem adotar uma formulação definitiva ou estabelecer regras, dentro de uma lista de possibilidades.Acabam sendo realizados a partir de conhecimentos prévios, por experimentação, tentativa e erro e descobertas inesperadas.

A elaboração de um projeto no sentido amplo compreende todas as modalidades de bens culturais e as disciplinas associadas, tais como a arqueologia, a museologia, o marketing, entre outros, e o projeto no seu sentido específico – como operações de conservação, restauração e adaptação - pressupondo as seguintes atividades: pesquisa histórica, concepção, desenvolvimento, realização da obra, documentação da execução e divulgação e difusão.

Ao arquiteto são necessários subsídios para um início, reunidos a partir de um inventário, que siga um procedimento metodológico específico e que seja base para a construção de um relatório, etapa indispensável para o início do desenvolvimento do projeto arquitetônico.

Além do Objeto Histórico, há o Objeto Físico. No estudo do monumento, enquanto Objeto Histórico, devem ser realizados levantamentos com o auxílio de um historiador, coordenado por um arquiteto, visando determinar as diretrizes necessárias para o desenvolvimento do projeto de restauração.

- História
- Tipologia de Arquitetura

- Estilo arquitetônico e obras de arte integradas
- Sistemas construtivos e materiais
- Levantamento arquitetônico
- Diagnóstico do estado de conservação
- Proposta de intervenção / Projeto arquitetônico

Ainda na Carta do Restauro de 1972: “a realização do projeto para restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vista [...], relativos à obra original”.

Restauro envolve crítica. Intervir num bem cultural é embasar-se em campos disciplinares correlatos, como história, filosofia e sociologia, etc. Considera-se que a preservação deve seguir uma unidade de metodologia, sendo importante destacar que estudar um monumento e conhecê-lo de forma aprofundada leva ao entendimento, ao respeito e a uma boa restauração, como coloca Boito (2002). Mas é ainda mais imprescindível recordar que não se trata apenas de conhecer para bem conservar, mas, sobretudo, como mostram os ensinamentos de Paul Clement[3] , "conservar para conhecer".

## 1.3 VALOR DO BEM CULTURAL

> *A mais elaborada peça de arquitetura em Veneza é uma pequena casa no começo do Grande Canal, consistindo de um piso térreo e dois andares superiores, com três janelas no primeiro piso, e duas no segundo.* (RUSKIN, 1989,p.182).

Se para Brandi (2004) é alusão obrigatória conceitualizar o termo restauro, a reflexão de Alois Riegl (1858–1905) é importante para ampliar a discussão. O autor realiza uma reflexão baseada muito mais no valor conferido ao monumento do que nele em si. Considera-se mais o valor enquanto fenômeno histórico e não enquanto uma categoria eterna. O valor (histórico, artístico, arqueológico, etnográfico, paisagístico, etc.) reconhecido em um bem cultural imprime a este um papel importante para a história da sociedade que o produziu e

[3] In:SCCARROCCHIA, p. 55-73;

aquela que o reconheceu como merecedor de destaque e de ações que permitam a sua preservação para as gerações presentes e futuras.

As iniciativas para a preservação de um bem cultural necessitam muito mais do que o reconhecimento do seu valor cultural, cabendo à sociedade e ao Poder Público tomar medidas que viabilizem a perpetuação deste símbolo ao longo do tempo. O estudo exaustivo do monumento a ser restaurado é imprescindível e deve ser utilizado como fundamento e justificativa das intervenções a serem realizadas na edificação, adequando-a as necessidades dos tempos atuais sem prejudicar sua relação com o passado e visando o resgate de sua unidade potencial e da simbologia intrínseca em sua imagem física.

Em busca de uma qualidade única deste estado latente da obra não se deve desprezar o verdadeiro atributo do monumento, por meio de uma alteração de seu valor histórico ou artístico. Portanto, é inadequado aplicar a determinado monumento práticas de edifícios novos ou particularidades que possam acarretar em prejuízos irreparáveis, exemplos de “fachadismos” - presentes inexplicavelmente nos dias atuais.

Quando se fala em significado, refere-se a algo que uma coisa quer dizer, ou seja, o seu sentido. O espaço físico proporciona uma condição de lugar especial numa percepção de quem o percebe e avalia, partindo de sentidos e experiências. Mas o que de verdade dá sentido a um lugar é o conjunto de significados, os símbolos que a cultura local nele imprimiu. É isso que leva o outro a sentir, partindo de seus valores, determinado lugar, como aponta Santos (1998, p. 328): “Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação“.

Lúcio Costa é um dos autores que condena a perfeição doméstica, o apreço pelo “novo”. Há construções inexpressivas, mas também há paraísos de vida, que parecem viver conosco. Já Ruskin (2008) defendia que o edifício só agregava valor após testemunhar várias existências e assistir a evolução da cidade num caráter de imortalidade sobre o homem.

> Pois, de fato, a maior glória de um edifício não está em suas pedras, ou em seu ouro. Sua glória está em sua Idade, e naquela profunda sensação de ressonância, de vigilância severa, de misteriosa compaixão, não, até mesmo de aprovação ou condenação, que nós sentimos em paredes que há tempos são banhadas pelas ondas passageiras da humanidade. (RUSKIN, 2008, p. 186-187).

A preservação de bens arquitetônicos abrange um patrimônio de herança acumulada, ações que se referem à identidade de uma sociedade a fim de possibilitar a leitura do mundo pelo cidadão e permitir a compreensão do universo sócio-cultural e histórico-temporal que ele se insere. A matéria já não é a física, a coisa inerte que não possui atividade interna. A matéria é social, numa relação entendida como produção.

## 1.4 LIMITES DE INTERVENÇÃO

O que preservar e o que esquecer? Intervir num patrimônio edificado é estudar a questão da autenticidade dos elementos encontrados e os valores a ele atribuídos, os quais são os balizadores dos critérios a serem adotados nas tomadas de decisões. A questão crucial é definir o limite da intervenção. Até que ponto se pode intervir num patrimônio e de que forma?

Dentro desta questão, fato, há os que defendem a particularidade dos casos. Mas a simplificação não basta: este limite deverá estar vinculado ao valor, à autenticidade e à identidade do patrimônio com a cultura local em que o mesmo está inserido. Como afirma Sorkin (2003, p. 15): “A melhor defesa de uma arquitetura histórica autêntica é o complemento de uma autêntica arquitetura contemporânea”.

Estamos numa época de mudança de paradigmas e conceitos versando sobre a forma de atuação no nosso patrimônio edificado, visando uma salvaguarda não só da matéria, mas, principalmente, de sua imagem e autenticidade enquanto fruto de uma identidade. Uma arquitetura que transforma e preserva simultaneamente, por se reconhecer como parte de um processo histórico, num diálogo de tempo e não submissão.

Camilo Boito (2002) estabeleceu a legitimidade da restauração quando afirmou o conceito fundamental da distinção das partes agregadas das originais e a limitação das intervenções ao mínimo necessário. Em caso de necessidade, as

inovações deviam ter caráter diferente do material empregado (ou um sinal), principalmente nos monumentos da Antigüidade, sendo volumes simples apenas com ajustes geométricos do encaixe.

A Carta de Veneza[4] de 1964, diz no artigo 12 que "[...] os elementos destinados a substituir as partes faltantes devem integrar-se harmonicamente ao conjunto, distinguindo-se, todavia, das partes originais, a fim de que a restauração não falsifique o documento de arte e de história".

Em 1972, no II Congresso Ibero americano de Urbanismo, Conservação e Reabilitação de Centros Urbanos, em Sevilha, a Carta do Restauro afirmou que se fossem necessárias alterações significativas e permanentes em determinado Monumento, mas com o interesse da conservação, tais intervenções deveriam mostrar claramente a época de execução, porém com discrição. Questionando sobre as conseqüências dessas determinações, como ficaria uma edificação após várias intervenções? Com tantos elementos diversos como ficaria a questão da harmonia?

A Conferência de Nara – realizada em novembro de 1994 no Japão - foi baseada na Carta de Veneza e abordou a questão da autenticidade ligada ao valor intrínseco do Bem e à identidade cultural da região em que ele está inserido. No ano seguinte, a Carta de Brasília destacou que a autenticidade dos valores se manifesta e se mantém na veracidade dos patrimônios que recebemos e transmitimos.

A intervenção deve resgatar o caráter do edifício, ou de seu conjunto, sem modificar sua essência e equilíbrio, destacando seus valores e a noção de que os novos elementos introduzidos devem ser reversíveis e se harmonizar com o conjunto. Aqui já não aparece a necessidade de se utilizar materiais diferenciados. Mas que valores devem ser preservados e qual a verdadeira essência do trabalho de restauro?

[4] Documento internacional sobre conservação e restauração de monumentos e sítios, promulgada em Veneza, em maio de 1964. Ela procede a Carta de Atenas de 1931, o primeiro documento a estabelecer princípios internacionais para conservação e restauração.

Esta pergunta nos remete ao austríaco Alois Riegl[5] (1999) que descreve os valores que podem ser atribuídos aos monumentos e os ordena em valores rememorativos e contemporâneos. O primeiro se refere ao passado, à memória e ao valor histórico, enquanto que o segundo se refere à capacidade que o monumento possui de satisfazer as necessidades contemporâneas. Assim, o autor faz uma conexão entre as intervenções feitas em um monumento e os valores a ele atribuídos.

Riegl (1999) coloca que os monumentos em que o valor de antiguidade prevalece não podem sofrer qualquer tipo de intervenção, já que isto é o que determina seu valor. Quando o valor histórico se destaca, poderão ser aceitas ações de conservação, pois o valor histórico será maior quanto menor for a alteração de seu estado original. A intervenção não deve reconstituir partes, mas impedir a deterioração, conservando ao máximo a forma original com o intuito de se manter o valor histórico.

Quanto ao valor artístico, Riegl (1999) o divide em duas classes: o valor artístico da novidade e o valor artístico relativo. O primeiro é uma exigência contemporânea de se apreciar obras humanas recém-surgidas e o segundo permite que obras de gerações anteriores sejam apreciadas não só como testemunho histórico, mas também com relação à sua concepção estética. Positivo, se o monumento puder manter o seu estado atual, nem que para isso seja necessária uma restauração *"in integrum"*. Negativo, daí o monumento provavelmente ficará fadado ao esquecimento

[5] El culto moderno a los monumentos (versão original de 1903).

| **Os valores dos monumenros [1]** | | | **Graus de intervenção** |
|---|---|---|---|
| *Valores Rememorativos* | *Valor de Antiguidade* | | *Não permite intervenções* |
| | *Valor Histórico* | | *Permite ações de conservação* |
| | *Valor Rememorativo Intencionado* | | *Fundamental: restauração* |
| *Valores de Contemporaneidade* | *Valor Instrumental* | | *Fundamental: restauração* |
| | *Valor Artístico* | *de Novidade* | *Fundamental: restauração* |
| | | *Relativo* | *Se positivo – restauração* |
| | | | *Se negativo – não intervenção* |

Quadro 1: Sistematização dos valores estabelecidos por Riegl (1999) e seus graus de intervenção.
Fonte: Riegl, 1999.

Por não existir um valor artístico absoluto, as intervenções de preservação dependem do valor que se atribui à obra. Estabelecer seus limites é necessário para identificar seus principais valores.

## 1.5 MEMÓRIA

> Para as cidades européias, a passagem dos séculos constitui uma promoção; para as americanas, a passagem dos anos é uma decadência (LEVI-STRAUSS, 1955, p. 91)

Há o enfrentamento de um desafio para os profissionais de preservação: como decidir o que manter como lembrança e o que esquecer dentro de uma atitude preservacionista?

A reflexão sobre o termo memória fez voltar à atenção a Maurice Halbwachs, autor que em 1925 estudou a sociedade e sua relação sob o termo “memória coletiva” e que se relaciona com as obras dos historiadores Pierre Nora (Les Lieux de Mémoire, 1984) e de Michael Pollak (Memória, Esquecimento, Silêncio e Memória e Identidade Sócia, publicados em 1989 e 1992). A discussão da obra de Halbwachs tem como fundamento na existência da memória individual que parte de uma memória coletiva, onde as lembranças são formadas internamente a uma coletividade: idéias, reflexões, sentimentos e paixões que atribuímos a nós mesmos.

> Haveria então, na base de toda lembrança, o chamado a um estado de consciência puramente individual que - para distingui-lo das percepções onde entram elementos do pensamento social - admitiremos que se chame intuição sensível (HALBWACHS, 2004, p.41).

Para Halbwachs (2004) as lembranças desta prática em grupo são aptas à reconstrução ou simulação e vice-versa. Significados do passado baseados no entendimento de outros: recordar "[...] é uma imagem engajada em outras imagens". Ou ainda:

> [...] a lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada (HALBWACHS, 2004, pp. 75-6).

As lembranças podem ser refeitas com lembranças de outros, mas precisam de pontos comuns, tornando maior o entendimento do passado: uma reconstituição entre idéias de grupos para compreender uma lembrança. Além disso, a memória individual referencia percepções produzidas pela memória coletiva e pela memória histórica.

> [...] os quadros coletivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas, que eles representam correntes de pensamento e de experiência onde reencontramos nosso passado porque este foi atravessado por isso tudo (HALBWACHS, 2004: p.71).

Ou seja, uma memória que se baseia no "passado vivido" mais do que sobre o "passado incorporado pela história escrita" (HALBWACHS, 2004, p.75). A memória histórica é entendida como sucessão de fatos importantes na história de um país enquanto que a memória coletiva é relacionada na continuidade. A História centraliza-se em resumos de acontecimentos, o que para Halbwachs faz das memórias coletivas apenas detalhes: o necessário é descobrir a atmosfera dos lugares, mais do que ornamentos, ruas que se destacam nas relações da cidade, o espírito do lugar - este é o panorama vivo da Memória coletiva.

> O que justifica ao historiador estas pesquisas de detalhe, é que o detalhe somado ao detalhe resultará num conjunto, esse conjunto se somará a outros conjuntos, e que no quadro total que resultará de todas essas sucessivas somas, nada está subordinado a nada, qualquer fato é tão interessante quanto o outro, e merece ser enfatizado e transcrito na mesma medida (HALBWACHS, 2004, pp. 89-90).

As lembranças não mais existiriam para Halbwachs quando assimiladas pela história ou quando os grupos que as reproduzissem deixassem de existir. Para Nora (1987), a memória inexiste porque passou a ser recuperada pelo

discurso histórico. Este ponto de vista entre História e Memória é investigado por Michael Pollak (1989) como uma abertura de novos caminhos feitos por estas memórias marginalizadas dentro de uma História Oral:

> A emergência destas memórias vem ocasionando uma disputa entre memória oficial e as memórias subterrâneas, uma luta onde uma minoria marginalizada e silenciada reclamam uma afirmação (POLLAK, 1989, p.4-5).

O homem que procura entender seu tempo e seu passado, dentro do processo de globalização atual, também pleiteia uma identidade, justificado pelo discurso do termo memória nos dias atuais. A intenção de conservar o passado no presente subitamente se encontra com as peculiaridades que distinguem os grupos.

> Como se observa à memória coletiva não se apóia sobre a história aprendida, mas, sobre a história vivida, e por história, é preciso que se compreenda não como uma sucessão cronológica de acontecimentos e de datas, mas, tudo que faz que um período se distinga dos outros (HALBWACHS, 2004, p. 43-44).

A cultura é um patrimônio produzido e pertencente a um grupo social; a memória mantém dados e referencia papéis que se adaptam a conhecimentos anteriores e formam uma consciência individual ou coletiva. Grupos sociais se apossam de elementos culturais e lhe atribuem valores, produzindo modelos, formando um estabelecimento de regras e restringindo o ingresso a informações específicas. Uma história que se inclina para classes dominantes; daí a necessidade de se democratizar o patrimônio cultural.

## 1.6 MEMÓRIA E HISTÓRIA

História e memória: qualidades da cultura dos povos que transmitem identidade aos lugares e significados culturais, enquanto produto de entendimento da própria conjuntura social. São também atributos capazes e abertos às releituras e modificações. Quem determina o valor do patrimônio e das tradições e memórias culturais corre o risco de descontextualizar um ritmo social quando estes se inserem num setor dinâmico. Buscar a diferença e manter características regionais sem se subjugar aos encantos da globalização, que se inclina para uma estandardização de lugares, é investir em políticas que privilegiem a população local e a participação cidadã.

Em sua análise da memória coletiva, Maurice Halbwachs enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos (apud POLLAK, 1989, p. 3). Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos - esses “lugares da memória” analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida (apud POLLAK, 1989, p. 3).

A década de 1980 e o início dos anos 1990 materializaram uma estratégia de proteção e conservação como resposta a uma força global num momento presente, percebidas como desestabilizadoras da identidade do cidadão. Como ferramenta de proteção, daria continuidade a significados que sustentariam uma identidade coletiva. O patrimônio não apenas conserva, mas apresenta um acervo e um contexto histórico, livre de conflitos.

Diante do processo de modernização das cidades, percebe-se a constante desvalorização e desconhecimento com relação ao patrimônio cultural. Com a globalização, um dos desafios do século XXI é estabelecer relação entre as disciplinas do currículo escolar, ou seja, como sugere Morin (1999), religar os conhecimentos. A interdisciplinaridade é a integração entre teoria e prática, entre a ciência e o conhecimento empírico, visualizando a formação integral na perspectiva da totalidade.

Segundo Bergamaschi e Stephanou (2000, p. 97):

> Nesse sentido, caminhar pelas cidades, observar seus prédios, visitar museus, igrejas, entrevistar moradores, degustar as peculiaridades culinárias, observar práticas culturais, além de documentos produzidos em outras épocas, constitui uma possibilidade ímpar para operar com o tempo, compreender suas descontinuidades e permanências, confrontar temporalidades diversas, situar períodos históricos em relação ao presente.

A cultura passou a ser uma imagem de grife de entretenimento a ser consumida rapidamente. Com relação às cidades, a competição acontece em função do turismo e de investimentos estrangeiros, numa luta acirrada de políticos num esmero de venda da imagem de marca de suas cidades.

Perguntas como o uso contemporâneo que se faz da cultura como estratégia principal dos novos projetos ditos de revitalização urbana, ou como as novas produções artísticas passam a ter novas funções sociais, além daquelas

puramente estéticas, nos levam ao questionamento do papel do arquiteto e urbanista diante desses processos urbanos contemporâneos.

> Para o bem ou para o mal, [a cidade] o convida a refazê-la, a consolidá-la numa forma em que você possa viver nela. Você também. Decida o que ela é, e a sua própria identidade será revelada, como um mapa fixado por triangulação. As cidades, ao contrário dos povoados e pequenos municípios,são plásticas por natureza (HARVEY, 1989, p. 17).

Dentro da busca da leitura da cidade, há a questão: sem formato, como percebê-la? Num clamor de intervenção não urbana, que repense seu uso, com um processo de gentrificação, surgem atitudes de diálogo, frente á uma percepção urbana de exercício de cidadania. Como declara Santos (1994, p.15): “Seu entendimento é, pois, fundamental para afastar o risco de alienação, o risco da perda do sentido da existência individual e coletiva, o risco de renúncia ao futuro.”

A superposição de tempos históricos diferentes contribui para essa heterogeneidade. A perda dos monumentos e até da cidade enquanto símbolo, com a não percepção da escala, faz findar o desenho mental (Lynch, 1982). O resultado deste espaço saturado, que não abre caminhos para que o cidadão tenha algo de concreto para fazer-se reconhecer, é conseqüência de uma cidade sem lembranças. Reflexo de uma geléia geral, que tentou entender quão é importante manter viva a produção cultural.

# 2 RESTAURO DA CAPELA DE SÃO MIGUEL

2 RESTAURO DA CAPELA DE SÃO MIGUEL

# 2.1 CATALOGAÇÃO

## 2.1.1 Pesquisa Documental

### *2.1.1.1 Procedimentos Iniciais*

Partindo-se do princípio de que toda obra de restauro deve ter um caráter que englobe a prática de reparo e consolidação, juntamente com conceito exposto no artigo 9º da Carta de Veneza[6], as obras e serviços de intervenção propostos no projeto de restauro da Capela de São Miguel são entendidos como excepcionais[7].

> Artigo 9º - A restauração é uma operação que deve ter caráter excepcional. Tem por objetivo conservar e revelar os valores estéticos e históricos do monumento e fundamenta-se no respeito ao material original e aos documentos autênticos. Termina onde começa a hipótese; no plano das reconstituições conjeturais, todo trabalho complementar reconhecido como indispensável por razões estéticas ou técnicas destacar-se-á da composição arquitetônica e deverá ostentar a marca do nosso tempo CARTA DE VENEZA,1964)[8]

A restauração dos elementos de arquitetura deve respeitar e valorizar as técnicas construtivas originais. Contudo a intervenção e consolidação do bem histórico também têm o dever de deixar a marca do seu tempo, onde técnicas e materiais empregados se aliam à moderna tecnologia da construção civil.

As etapas do andamento das obras são documentadas mostrando o estado anterior, durante a execução, e posterior a cada serviço e desde o início do processo. Conforme o Art. 16, da Carta de Veneza (1964):

[6] Documento conclusivo do Congresso Internacional de Monumentos e Sítios realizado em Veneza, 1964.

[7] O restauro moderno, teoria elaborada em 1883 por Camillo Boito, considerava os monumentos como documentos da história da humanidade, priorizando sua consolidação e manutenção, entendendo a restauração como ato excepcional que só deveria ser concretizada em último caso, devendo sempre ser cuidadosamente documentada e deixar marcas que claramente a identificassem de maneira a diferenciá-la do original; entretanto, sem alteração do equilíbrio da composição arquitetônica.

[8] In: Cury,2005.

> Art.16 - Os trabalhos de conservação, restauro ou escavação devem ser sempre companhados por um registro preciso, sob a forma de relatórios analíticos ou críticos, ilustrados com desenhos e fotografias.Todas as fases dos trabalhos de reparação, consolidação, recomposição e reintegração, assim como os elementos técnicos e formais identificados ao longo dos trabalhos devem ser incluídos.Este registro deverá ser guardado nos arquivos de um organismo público e posto à disposição dos investigadores. Recomenda-se também, que seja publicado.

A acessibilidade na obra de restauro é permitida somente à fiscalização, contratada, e a outras pessoas que integrem a equipe de trabalho. Instalações provisórias são locadas de modo a interferir minimamente nos serviços a serem realizados. Segundo Gallo (2002)[9]:

> O próprio canteiro de obras de restauro demanda cuidados não usuais nos processos construtivos, tanto com relação às partes em que não há interferência nova, e que devam ser mantidas íntegras, quanto às partes novas que devem ir sendo protegidas à medida que forem sendo executadas, e ainda à extrema limpeza e organização que o trabalho exige, evitando-se qualquer acúmulo de entulho e eliminando-se as fontes de poeira ou resíduos.

Além da logística operacional, num restauro do monumento é preciso registrar procedimentos, organizar informações e expor o resultado de todo trabalho desenvolvido. Conforme Mendonça (2008), o processo deve contemplar mais do que levantamentos cadastrais de um edifício de interesse cultural, e sim trazer uma visão de outros aspectos da representação documental, como a evolução e a interpretação do bem arquitetônico.

Nesse sentido, o projeto de restauro tem um caráter interdisciplinar dentro da meta de associar arquitetura, história, arqueologia e as ciências que se fazem necessárias para o desenvolvimento do processo.

> (..) os profissionais ligados à preservação deveriam, portanto, possuir visão "histórica" e sobretudo conservadores, restauradores, arquitetos, engenheiros, historiadores etc. que participam de estudos, inventários e intervenções em bens culturais, devem ter sólida formação e consciência da responsabilidade envolvida (KUHL, 2006, p. 17).

Considerando a consistência física e histórica[10], no estudo dos monumentos são realizados levantamentos coordenados por um arquiteto, com o

[9] Disponível em:< http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/805>

[10] Conforme, Brandi (1963, p.4) o conceito de restauro se apresenta como “o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplice polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro”.

auxílio de um historiador, para estabelecer diretrizes necessárias para o trabalho. Este posicionamento vem ao encontro da afirmação de Brandi (fundador do Instituto Central de Restauração - ICR, em Roma, em 1939, e diretor por duas décadas), onde a atuação de restauro deve se afastar do empirismo e aproximar-se da crítica, com base em disciplinas correlatas como história, filosofia, sociologia, etc.

> A organização do Instituto, sendo baseada no conceito de restauração como crítica filológica, segundo o qual se recomenda restaurar inicialmente aquilo que resta de uma obra de arte, a direção do Instituto foi confiada não a um restaurador, mas a um historiador da arte, secundado por um comitê técnico, composto de arqueólogos, de historiadores da arte e de críticos de arte (BRANDI, 2004, p. 42-44).

Esta metodologia de estudo e interpretação dos dados é confrontada com as informações das fontes de pesquisa, compondo assim um ”[...] exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vista [...], relativos à obra original”, conforme declaração da Carta do Restauro (1972, Anexo B, p.9)[11].

Um diagnóstico minucioso das condições e causas da degradação e decomposição das estruturas deve anteceder qualquer intervenção. As propostas integrantes do trabalho têm que ser fundamentadas e justificadas e as preferências dos arquitetos, ou da equipe de restauração, não devem prevalecer em detrimento da manutenção do suporte e representação da memória, expressão da cultura pelos séculos. Submete-se o Estudo Preliminar à análise prévia dos órgãos de preservação competentes; as demais etapas do projeto (Projeto Básico de Arquitetura; Básicos Complementares de Engenharia; Projeto Executivo: detalhamento dos projetos de arquitetura e complementares) demonstram como as etapas de cadastramento e projetos se estruturam e se relacionam.

O objetivo básico da preservação e da conservação é ter como prioridade a manutenção da autenticidade e da integridade histórica, baseada em estudos e avaliações, respeitando os valores estéticos e históricos e a integridade física da estrutura do sítio. As intervenções procuram seguir princípios de reversibilidade, ou seja, não prejudicar futuros trabalhos de preservação sempre que necessários a fim de não encobrir o acesso posterior às evidências incorporadas.

[11]Disponível em < http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_do_Restauro_1972.pdf>

De qualquer modo a estrutura histórica deve ser considerada como um todo e todos os materiais recebem a mesma atenção. Com o princípio de se manter, tanto quanto possível, o material existente no caso de renovação ou substituição de materiais, as técnicas e texturas originais devem ser respeitadas e avaliadas quanto à reprodução da técnica, compatibilização e distinção das épocas.

Conservar a estrutura histórica, revelando valores culturais, melhora a legibilidade, a concepção original dentro dos limites das evidências históricas existentes (como indicado nos Artigos 9 – 13 da Carta de Veneza). Peças e componentes removidos da estrutura histórica são submetidos a uma catalogação e amostras significativas são mantidas de forma permanente como parte da documentação.

### *2.1.1.2 História*

> Só pelo conhecimento direto e não apenas ligeiro dessas obras do passado nacional, criadas com tamanho esforço e, às vezes, em condições tão pouco favoráveis, é que se aprende a considerá-las no seu verdadeiro sentido. Só do convívio com os monumentos e com a sua história poderá nascer a estima sincera que eles devem inspirar (ANDRADE,1987, p.54).

A importância da história e da historiografia se firma para quem atua com bens culturais, de modo a conduzir uma sólida pesquisa, não se tratando apenas de instrumento de atuação, mas também como campo disciplinar autônomo. Para profissionais atuantes na preservação, possuir uma "visão histórica" e uma sólida formação no campo – para entender e respeitar aquilo que é relevante do ponto de vista histórico-documental – permite a construção de uma consciência histórica, evitando conseqüências de maior gravidade nas ações sobre os bens culturais (KUHL, 2005).

Os períodos históricos possuem singularidades que os caracterizam e que marcam sua diferença com relação às etapas, consideração que Lina Bo Bardi afirmava sobre o tempo presente e seu entendimento dentro de uma ordem temporal. O passado oferece meios para a compreensão do presente e vice-versa, estabelecendo com ele uma ligação de compreensão:

> Para se eliminar a cisão entre o presente e o passado, necessária se torna a consideração histórica do resultado arquitetônico ao qual chegamos hoje. Desenvolvimento histórico não significa conciliação, e sim exame crítico profundo (BO BARDI, 1957, p.69).

Nessa percepção temporal, cabe ao presente extrair do passado novos elos que não dependam de seqüências cronológicas, estabelecendo uma temporalidade descontínua. Desenvolver uma compreensão temporal que mantém os acontecimentos rigidamente encadeados em uma linha do tempo abstrata é recolher fatos e vínculos de um modo inusitado e provocativo, sem começo nem fim.

O relato da evolução histórica do local onde está situada a Capela é de suma importância para o entendimento global e para o embasamento de informações relevantes. Aspectos teóricos tiveram como função analisar o valor do Bem, justificando a importância de se elaborar um projeto de restauro e, principalmente, explicar a metodologia adotada. Nesse caso específico, era vital saber o que deveria ser restaurado e consolidado, seja por vias culturais, históricas ou de utilização. Tanto uma quanto outra deveriam se basear no valor que a sociedade atribui ao objeto.

A documentação embasou as decisões tomadas e as interferências dos valores artísticos e documentais pré-existentes, o que demandou um partido de projeto, com base nas normas da área de preservação. Foram idéias consolidadas, mas que permitiram uma reorganização conforme a particularidade das situações.

Neste sentido, a colaboração de Cesare Brandi (1906-1988) foi apropriada, no alcance de princípios de intervenção alinhados a uma crítica científica, em oposição a experimentações casuais. Dentro desse estudo científico, além do objeto de preservação, há também o estudo das fontes documentais, caracterizadas, de um modo geral, em primárias e secundárias, como segue:

- Primárias: compreendem todos os documentos escritos e iconográficos disponíveis que ainda não tenham sido objeto de análise. São os inventários, escrituras, fotografias antigas, desenhos originais e requerimentos junto aos órgãos públicos, que variam com as características da edificação;

- Secundárias compreendem o conjunto de estudos e bibliografia disponível sobre o objeto de pesquisa, como os estudos analíticos monográficos publicados.

Além das fontes relacionadas diretamente com o artefato arquitetônico, a pesquisa se estendeu a fontes centradas em outros objetos, mas que se relacionem com a Capela de São Miguel Paulista. Nesse sentido, foi necessário recorrer aos conhecimentos relativos à formação da cidade, ao desenvolvimento do bairro e à história da arquitetura religiosa[12].

O assentamento jesuítico estudado iniciou-se com uma tosca construção[13]. Geralmente, se caracterizavam por um único pavimento que servia múltiplas funções: templo religioso, residência de padres e índios catequizados, escola de catecismo, local de pouso de viajantes e, inclusive, cemitério[14].

Anchieta chegou ao Brasil em 1553, junto com outros jesuítas, ajudando a fundar a vila de São Paulo de Piratininga, em 1554. Situado na extremidade leste da capital, São Miguel surgiu como um aldeamento indígena em povoado de brancos provavelmente em 1560, coincidindo com a extinção de Santo André da Borda do Campo e a transferência de seus moradores para a vila de São Paulo de Piratininga. Essa invasão de brancos atemorizou os índios guaianases que habitavam a vila de São Paulo e acabou dividindo-os entre os que permaneceram na vila e os que foram para outros locais. Piquerobi, irmão do índio Tibiriçá, deixou as imediações do Pátio do Colégio para se instalar com parte dos índios dissidentes em um local conhecido como Ururaí, formando a aldeia de Ururaí, a primeira denominação do bairro[15].

Anchieta, para não perder o contato com índios dissidentes que se afastaram da vila de Piratininga, conforme alguns registros indicam, construiu em duas aldeias próximas pequenas Capelas: uma dedicada a São Miguel Arcanjo e

[12] Ver Costa, 1978.

[13] Quanto à técnica, excluídas as primeiras construções, sumárias de cobertura vegetal, “de pouca dura”- como diziam então os padres- houve uma primeira série de edificações ainda provisórias, estruturas de madeira e barro-de-mão, quase sempre assobradadas, com compartimentos forrados e cobertura de telha (COSTA, 1978)

[14] Não havendo cemitérios públicos na cidade até o século XIX, os corpos eram enterrados nos terrenos contíguos às igrejas e irmandades; pessoas ilustres tinham seus jazigos nos soalhos das igrejas e no altar-mor, contexto que começa a mudar no início do século XIX através de campanhas higienistas, novidade vida da Europa (MORENO, 2010).

[15] STELLA, Roseli. 2000

outra a Nossa Senhora da Conceição dos Pinheiros. Devido a esse esforço religioso, alguns historiadores consideram Anchieta o fundador dos dois primeiros bairros paulistanos: São Miguel Paulista e Pinheiros.

A história do bairro de São Miguel Paulista mistura-se com as origens da cidade de São Paulo por este ter sido ocupado juntamente com Pinheiros, em 1560, ou pouco tempo depois por tribos guaianases. Em 1580, para justificar o oferecimento da sesmaria aos índios de São Miguel, consta nos termos assinado por Jerônimo Leitão, que os nativos eram cristãos e possuíam igreja. Também Anchieta e Fernão Cardim, na mesma década, referem-se ao primeiro templo religioso edificado no aldeamento. Conforme Stella (2000), em 1584, ao escrever informações do Brasil e de suas Capitanias, Anchieta mencionou 12 aldeias em São Paulo de Piratininga, porém duas maiores, a de São Miguel e de Nossa Senhora da Conceição dos Pinheiros[16].

Nas primeiras décadas do século XVII, já existia um considerável número de fazendas nas terras de São Miguel de Ururaí que praticavam a agricultura e a pecuária como atividade econômica. Começaram, então, a aparecer as primeiras características de um povoado de brancos: São Miguel Paulista já não era mais somente um aldeamento de índios, como no início da sua fundação. Daí, talvez, a necessidade de reconstruir a sua Capela nos moldes mais adequados à celebração da liturgia católica para atender a demanda de uma crescente população de homens brancos.

A reconstrução da Capela, em 18 de julho de 1622, em taipa de pilão, foi inspirada pelo padre João Álvares e executada pelo bandeirante Fernão Munhoz (espanhol), provavelmente no mesmo local onde havia a Capela antiga construída pelos jesuítas nos primórdios da colonização. Erguida sobre paredes de taipa de pilão, possui as características jesuíticas da época: sobriedade e austeridade. A inscrição de 1622 encontrada na verga[17] da porta principal corresponde à construção do segundo templo; do primeiro restaram apenas referências documentais.

[16] As duas primeiras aldeias de São Paulo (MADRE DE DEUS, 1975).

[17] "[...] o modesto, mas importante portal de madeira, com inscrição de 1622, da Capela Paulista de São Miguel que ainda conserva a porta e a ferragem primitivas" (COSTA, 1978, p.41).

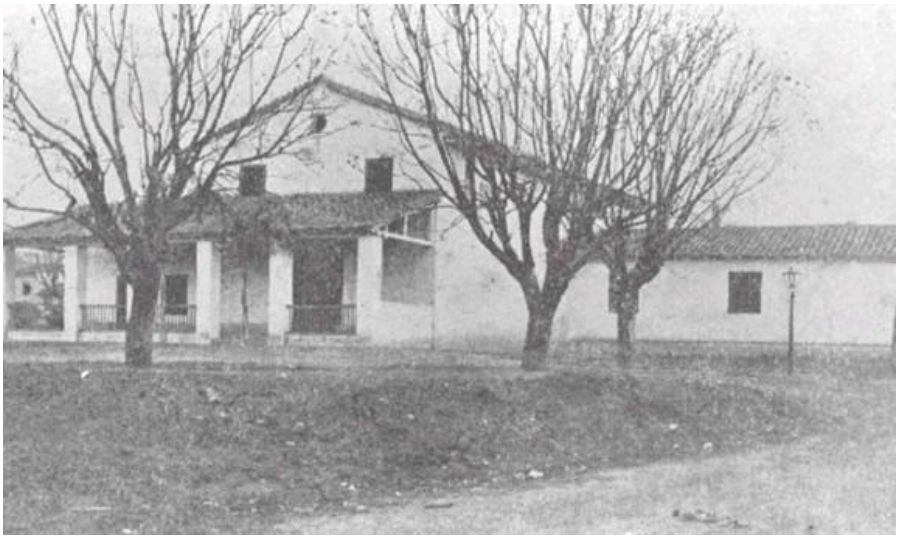


Figura 1: Capela de São Miguel, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Situada em ponto alto com relação ao Rio Tietê, a obra jesuíta tinha um caráter aglutinador e defensivo, haja vista que em 1623 os índios de Itaquaquecetuba foram transferidos para São Miguel e Nossa Senhora da Conceição de Guarulhos, situada na margem oposta do rio, que também passou a receber a atenção da Companhia de Jesus (STELLA, 2002). A opção deste orago para aldeia se embasou na sua representação de espírito guerreiro com o qual os índios se identificavam, além de São Miguel ser o padroeiro das Ilhas Tenerife, onde Anchieta viveu (STELLA, 2002).

Em 1691, a igreja de São Miguel sofreu os primeiros reparos. No início do século XVIII, passou por reformas promovidas pelos franciscanos que não alteraram as suas formas: a construção das paredes de taipa recebeu acréscimo em adobe e o pé direito da nave foi elevado de quatro para seis metros[18]. Duas janelas foram abertas acima do telhado fronteiro. Ela ganhou altares laterais e escoramento interno de madeira, além de elementos decorativos em madeira com detalhes em dourado no altar principal, na sacristia e na Capela lateral que também lhe foi acrescida.

> Ao longo dos séculos XVIII e XIX, no entanto, a aldeia de São Miguel entraria em processo de estagnação e decadência, à medida que exauria-se o ciclo das bandeiras e crescia o comércio de escaravos africanos, permanecendo,a igreja, inalterada em seu aspecto (GONÇALVES, 2005, p.68).

[18] "[...]. o aspecto mais leve e gracioso resulta do alteamento da nave com paredes de adobe, material muito empregado nas reformas e acréscimos do século XVIII, e escoramento interno de madeira" (COSTA, 1978,p.41).

São Miguel crescia e, em 1903, já contava com 108 casas e 2.299 habitantes. A principal atividade era a indústria de cerâmica. A partir de 1913, o bairro passou a evoluir também comercialmente. Em 1920, começaram a se dirigir para São Paulo grande número de nordestinos, principalmente baianos, que, de modo especial, se instalaram em São Miguel.

Por volta de 1920, a imigração dos trabalhadores europeus atraídos pelo café tornou a cidade de São Paulo um centro de mão de obra. Surgiram os primeiros indícios de industrialização expandindo a cidade. O bairro de São Miguel foi então incorporado e elevado a distrito. Acentuou-se também o trabalho de olarias na região em função do crescimento urbano: escoavam pelo Tietê pedregulho e areia para o centro consumidor, mas o transporte urbano era impraticável.

Nas décadas de 1920 e 1930, houve melhoria de acessibilidade à área, com as construções da Rodovia SP-RJ, da Estrada de Ferro Central do Brasil (que contava com uma estação em São Miguel) e a inauguração da fase industrial do bairro (a instalação da Companhia Nitroquímica), provocando um grande deslocamento humano. Este reforço do crescimento populacional fez com que o bairro ganhasse arruamentos e possibilitou o surgimento de novas vilas e loteamentos, desaparecendo seu aspecto rural. Foram então constituídas as vilas operárias e houve a conseqüente expansão das atividades comerciais e industriais.

O maior continente humano deslocado para o bairro foi o de pessoas originárias do sul de Minas Gerais e do nordeste, que vinham para a capital paulista em busca de melhores condições de vida e oportunidade de trabalho dentro deste mercado crescente. Ainda hoje o bairro de São Miguel mantém muito dos costumes dessa região do país. Construída precariamente, em 1924, devido à falta de recursos, a primeira estrada do bairro, a São Paulo-Jacareí. As regiões de Itaquera e Lajeado (atual Guaianazes) desmembraram-se de São Miguel, constituindo distritos autônomos, criados respectivamente em 1920 e 1929.

Em 1932, quatro anos após a inauguração da estrada de ferro Central do Brasil, foi inaugurada a linha variante e, no mesmo ano, a estação de São Miguel. A fase industrial iniciou-se em 1935, quando se deu o início à construção da Cia Nitro Química Brasileira. A primeira estrada de concreto do Brasil surgiu em São Miguel, no ano de 1939, assim como vieram a energia elétrica e a inauguração da

Cia Nitro Química Brasileira. A Cia Nitro Química cresceu rapidamente e em 1948 já empregava 4.000 operários: São Miguel começou a expandir em direção à cidade.

A denominação do distrito de São Miguel sofreu sucessivas alterações:a mais antiga referência nominal a região é Ururaí. Com a formação da aldeia cristã, surgiu São Miguel de Ururaí e, em 1944, esta denominação foi substituída por Baquirivú. Em 1948, após protesto dos moradores, o distrito reapareceu com o nome de São Miguel Paulista e, a partir de então, houve uma rápida ascensão do bairro, o que gerou diversos problemas. A mão-de-obra não qualificada se distribuiu aos mais distantes locais, criando dificuldades para o transporte urbano que chegava no centro da cidade. Com o grande fluxo de novos moradores de baixa renda, as moradias foram construídas em lotes sem infra-estrutura e de forma precária.

Por volta de 1950, quase todas as moradias estavam para reformar ou refazer no bairro: foi quando os problemas locais sensibilizaram o poder público. O Governo do Estado ativou o setor educacional, multiplicando as escolas primárias e de ensino secundário. Em 1959, Ermelino Matarazzo foi desmembrado, reservando à São Miguel a área mais próxima à Capela.

A história da construção do Templo está relacionada com a formação da cidade de São Paulo, seu ciclo econômico e sua importância para a região desde o século XVIII. Ameaçada pela falta de uso, apesar de ser uma construção de valor arquitetônico e histórico de suma importância, garantiu a sua permanência, em grande parte, por estar inserida na área de tombamento do Município instituída pelo IPHAN em 1938, com inscrição no livro de Tombo de Belas Artes e no livro de Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Tombada pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1938, pessoalmente indicado por seu diretor, o arquiteto Luís Saia, que ainda dirigiu as obras de restauração executadas em 1939 e 1940. Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, reconhecem no passado de São Miguel elementos de referência obrigatória a estudos do século XVI e XVII, embora a história do bairro continue sendo confundida com a do seu templo.

Como exemplo, há o fato de que até os dias atuais o aniversário de São Miguel é comemorado a partir da inauguração da segunda Capela, em 1622, quando o correto, conforme informações documentadas pelo padre José de Anchieta, a fundação ocorreu em 1560[19].

Figura 2: Desenho da Fachada da Capela de São Miguel.
Fonte: Subprefeitura São Miguel Paulista. Capela de São Miguel Arcanjo tombada em 1938. Prefeitura Municipal de São Paulo, 2010.

Quanto aos bens móveis, podemos citar a pia batismal e a banca de comunhão originais em jacarandá. Essa última, ornamentada por querubins em duas extremidades apresentando rostos de traços finos e alongados, a exemplo das feições européias, com o cabelo que lembra o de uma jovem e o volume do ventre acentuado sugerindo que dará a luz. Segundo Lúcio Costa (1941, p.63):

> Não são, pois, estes retábulos paulistas simples cópias inábeis mas, muito pelo contrário, legítimas 'recriações', podendo ser considerados, juntamente com os esplêndidos e originalíssimos tocheiros antropomorfos que lhes pertencem e com a banca de comunhão de são Miguel, como das mais antigas e autênticas expressões conhecidas de arte 'brasileira', em contraposição à maior parte das obras luso-brasileiras dessa época, que se deveriam melhor dizer - 'portuguesas do Brasil.

Na janela e na porta externas da construção original, em um possível aposento, foram entalhadas carrancas que lembram traçados incas. Chama a atenção, como é sabido, o fato destes povos ornarem com carrancas a entrada de suas moradias para espantarem os maus espíritos. Estes registros não apresentam semelhança com entalhes e figuras do gênero produzidas pelos nativos brasileiros

[19] Roseli Santaella Stella em Anchieta e São Miguel: Fundação e Capela, s/d.

na região. Esse testemunho levanta a hipótese da presença em São Miguel de índios capturados por sertanistas na América espanhola, talvez um dos únicos vestígios da presença destes índios no Brasil.

As portas variadas constituem interessante acervo da igreja, seja por suas formas decorativas, seja por sua dupla função (no caso de uma delas): a de separar o altar da sacristia ao mesmo tempo em que os elementos vazados transformam o espaço em uma espécie de confessionário.

A Igreja ainda possui um elemento arquitetônico que a torna inconfundível: a varanda ou balcão fronteiro e lateral em forma de um grande “L”. O primeiro é aberto na parte superior e sustentado por seis pilares, também em taipa. O segundo é fechado com pilastras em toda a extensão. Analisando nossas Capelas alpendradas, Luis Saia identifica predominâncias regionais de tipos edificados, em particular quanto ao sistema das coberturas: “Nota-se regionalização mais precisa quanto ao tipo de cobertura: do Rio de Janeiro para o norte, surge sistematicamente o telhado de três águas, e para o sul, a cobertura é de uma só água.” (SAIA, 1978, p.110/112).

Quanto ao emprego, estas varandas dividem a opinião de especialistas. Segundo alguns, a utilização de alpendres garantia o frescor das construções, além de constituir abrigo para forasteiros durante as caminhadas. Para outros, os alpendres eram a extensão do próprio templo, mas serviam para separar os elementos “inferiores”, como os escravos, ou ainda indivíduos não convertidos ao catolicismo. Sobre esse tema cabe lembrar que nos fundamentos missionários da obra jesuíta a exclusão contrariava a catequese e, por outro lado, São Miguel nunca registrou a necessidade de utilização de mão-de-obra escrava africana, posto que jamais a região figurou como centro produtivo agrícola ou mineralógico. Desta maneira, no início do século XVII a antiga aldeia de Ururaí apenas destacava-se como um ponto importante para a propagação da fé e defesa da Vila de São Paulo.

Unânime, no entanto, é a opinião de que os alpendres eram um recurso utilizado nas construções domésticas e também empregado na arquitetura religiosa e, segundo Aracy Amaral (1981), de influência espanhola, vindo ao Brasil diretamente ou por meio de suas províncias americanas. As mesmas pilastras dos alpendres são encontradas em residências na Colômbia, Venezuela, Equador e na

Espanha que, ao contrário de Portugal, no século XVI, amplamente os utilizava segundo os princípios palacianos. Pode-se afirmar que a Capela de São Miguel é um dos poucos exemplares existentes no Brasil que conserva integralmente as suas originais varandas.

### *2.1.1.3 Tipologia da Arquitetura*

A tipologia da arquitetura tem relação com a função do edifício, sua implantação e distribuição dos espaços internos. Faz parte dessa etapa do inventário detectar características arquitetônicas que foram alteradas por reformas anteriores e embasar uma leitura espacial do edifício com base na associação com tipologias semelhantes. Deve-se também considerar o edifício inserido no meio ambiente a sua volta (entorno).

A representação gráfica da planta permite uma análise da distribuição dos ambientes internos, bem como de hábitos e costumes característicos de um determinado período histórico. O desenho das fachadas é utilizado para o estudo de determinado tipo arquitetônico e signo de época, material iconográfico que permite a análise e reconhecimento de tipos. O caráter físico-estrutural (fontes diretas) da pesquisa permite a análise da configuração métrica dos espaços, da característica dos materiais que compõem o edifício e sua técnica construtiva. De acordo com Tirello (2007, p.148):

> O reconhecimento de cronologias arquitetônicas requer avaliações múltiplas e imbricadas. No aspecto da análise histórica, contam os documentos textuais e iconográficos (sempre raros, escassos), como também o entendimento das alterações estruturais, morfológicas, programáticas e ambientais havidas ao longo da vida dos edifícios, e que nem sempre são tão evidentes e lógicas quanto se desejaria. Se as lacunas documentais são uma constância – bem o sabem os profissionais que atuam na área – grande utilidade e valia adquire o testemunho dado pelos próprios materiais constitutivos de um edifício estudado[20].

[20] *Segundo Stedman (1996), a arqueologia da arquitetura são as investigações focadas no estudo da arquitetura a partir de uma perspectiva arqueológica. desenvolveu-se nos anos 1980 quando surgiu a arqueologia preventiva na Europa, especialmente na França e Itália, porém, encontra suas raízes bem mais cedo no final da década de 1950 e nos inícios de 1960 quando a arqueologia urbana afirmou-se e, dentro desta, a arqueologia medieval*.

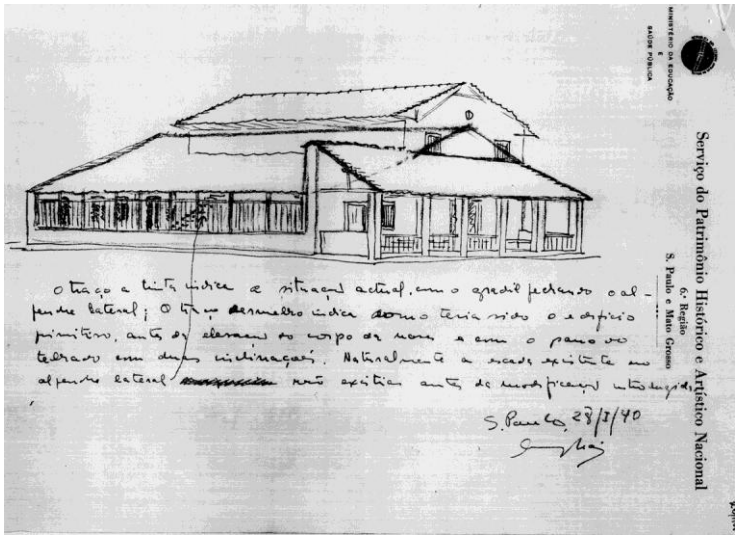



Figura 3: Croqui do provável sistema evolutivo da Capela de São Miguel, segundo Luís Saia. A linha tracejada corresponde ao aspecto da edificação antes de 1622, com um único telhado em duas águas. Desenho de Luís Saia.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

### *2.1.1.4 Sistemas e Materiais Construtivos*

Com base nestes itens é possível conhecer a técnica utilizada na época da edificação e seus elementos estruturais e arquitetônicos característicos, com o objetivo de se conhecer a estrutura física e elaborar um diagnóstico capaz de apontar possíveis problemas que comprometam a conservação do bem arquitetônico. O estado de conservação orienta e fundamenta o Projeto de Intervenção destacando seus propósitos em um memorial anexo. Nessa etapa são identificados os fatores de degradação provocados pela ação do tempo e uso ou causados por elementos externos. Os levantamentos são importantes para dar embasamento aos serviços de conservação e restauro do patrimônio edificado, principalmente ao futuro uso do monumento. “O restauro constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, em sua consistência física e em sua dupla polaridade estética e histórica, com vistas a sua transmissão ao futuro” (BRANDI, 1963, p.8).2.1.2 Iconografia

### *2.1.2.1 Levantamento Fotográfico*

Figura 4: Fachada Frontal, 1938.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Conforme Kuhl (2002), Camilo Boito fez largo uso de desenho e fotografias. Realizado de forma sistemática e investigativa, com isso se obtém um registro criterioso de imagens que permitem a compreensão e reconstituição integral da edificação no conjunto e em seus pormenores, no estágio em que antecedeu a intervenção. Esta discussão de ferramentas para uma captação do Monumento possibilita percepções e descobertas, produzindo ambigüidades entre a beleza e a ruína. Dentro desses parâmetros distintos, as interpretações aproximam idéias, numa exploração que se consolida como ferramenta e não mais simples registro - um tipo de representação ativa na interpretação do patrimônio.

O registro fotográfico e sua importância é assinalado como instrumento de pesquisa e reflexão da cidade[21]. Numa maneira pedagógica de conhecimento, as figuras auxiliam a formação de um repertório e revelam uma forma construtiva de composição e estado do bem histórico. Este fato é reconhecido nos primeiros registros do SPHAN na sua fase heróica[22], com o levantamento preliminar das edificações existentes no Estado de São Paulo, especificamente nos materiais pertencentes ao IPHAN, 9ª SR/SP.

[21] Lembrando que o primeiro registro fotográfico da história foi um conjunto de edifícios em Chalon- sur-Saône, na França, pelo físico Nicéphore Niépce, em 1826.

[22] Cavalcanti (1996, p.187) aponta: “Heróica por conta do romantismo das viagens para desvendar a realidade brasileira tão exótica e desconhecida no próprio país, pela escassez de recursos e número de funcionários para a hercúlea tarefa de classificar e tomar contados bens em todo o território nacional.”

> A fotografia levou naturalmente os arquitetos as serem ainda mais escrupulosos no respeito pelos mínimos remanescentes de uma disposição antiga, a melhor se conscientizar da estrutura e fornecer-lhes um meio permanente de justificar suas operações (LE-DUC, 2000, p.68-69).

### *2.1.2.2 Desenhos*

> Como se viu, ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bluteau, agrada-me interpelar-vos, particularmente aos mais jovens, os que ingressam hoje em nossa Escola: que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las duas vezes: aprendereis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos (ARTIGAS, 1975,não paginado).

Mesmo sendo essenciais para as artes como a pintura e a escultura, os desenhos eram considerados apenas esboços até o século XV, num passo anterior à prática artística. Na época moderna, eram vistos como obras autosuficientes, um caminho fundamental para o artista onde era possível descobrir conteúdos, com o objetivo de valorizar aspectos dos sítios históricos. Trazendo à luz desta discusssão, pergunta-se: como o desenho auxilia na compreensão da arquitetura patrimonial?

Esse debate sobre a importância do desenho, pertinente e atual (ainda que seus valores muitas vezes sejam considerados inferiores se comparados às outras artes), mostra que o desenho é uma linguagem insubstituível e parte do patrimônio da condição humana. A importância do desenho no conceito da preservação reclama uma participação no processo de ensinamento e transmissão de um saber. A mensagem maior da linguagem é possibilitar a percepção de sua transcendência de barreiras e que se torne parte do cotidiano dos pesquisadores a fim de torná-los captadores de conhecimento. Um formato de desenolvimento de consciência a respeito de nosso patrimônio cultural.

Pode-se perceber essas interpretações nos desenhos da pintora paulista Renée Lefèvre[23] em suas andanças pelo Brasil, em suas obras do patrimônio histórico nacional. Com base neles, se fizeram conhecer igrejas, casarios e paisagens de lugares até então desconhecidos. São representações da paisagem

23 Aceita aos 23 anos como aluna do requisitado e exigente mestre Pedro Alexandrino, também responsável pela formação de Tarsila do Amaral, Anita Malfatti e Aldo Bonadei, entre outros. No fim da década de 1920, ela foi a Paris aperfeiçoar sua formação e lá pintou ao ar livre a cena parisiense e de outras cidades pelas quais passou. Retorna ao Brasil, em 1932, e por meio de sua obra, principalmente, é possível hoje ter um relato de uma São Paulo que não existe mais -, cidade natal da artista e um de seus motivos favoritos.

do Brasil antigo, filtradas por uma poetização lírica, que se encontram em ilustrações de vários livros sobre arquitetura colonial brasileira[24]. São pinturas e desenhos realizados entre as décadas de 1930 e 1940.

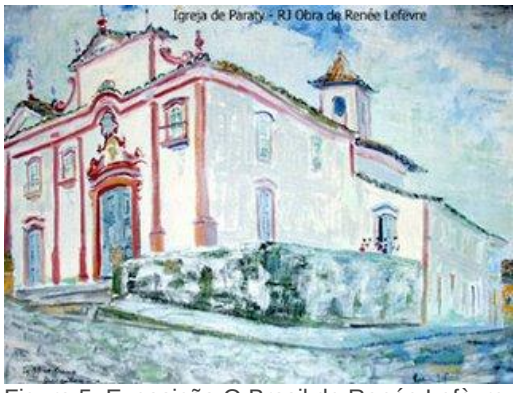


Figura 5: Exposição O Brasil de Renée Lefèvre- Pinacoteca de São Paulo, 2006.
Fonte: Exposição O Brasil de Renée Lefèvre Pinacoteca de São Paulo,2006

Sob este aspecto, as representações incitam uma maneira de olhar que revela a arquitetura e a herança de uma cidade. Conforme Alonso (2005, P.440)[25], "O desenho fala sobre a coisa representada e sobre si mesmo, desde seu suporte até sua maneira de ser". Na escolha dos ângulos surgem cenas que revelam uma narrativa de estudo, difundindo um patrimônio e construindo um diálogo entre a rota de circulação e o espaço histórico. No termo "promenade architecturale"[26], siginifica apreender um conhecimento num percurso; uma alfabetização cultural que fornece a leitura do mundo num entendimento histórico.

24 São Paulo: Sua Arquitetura: Colônia E Império- Renée Lefevre. Carlos Lemos. 2ªed.1979. Ed.Nacional-São Paulo.

25 ARQUITETURA: SIGNAGEM E NÃO LINGUAGEM, Equador, 2005.

26 "A arquitetura árabe nos dá um ensinamento precioso. Ela é apreciada no percurso a pé; é caminhando, se deslocando que se vê desenvolverem as ordenações da arquitetura. Trata-se de um princípio contrário à arquitetura barroca que é concebida sobre o papel, ao redor de um ponto teórico fixo. Eu prefiro o ensinamento da arquitetura árabe" LE CORBUSIER; JEANNERET, Pierre. Oeuvre complète 1929-34 (4a ed). Erlenbach: Les Éditions d'architecture, 1947. http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785

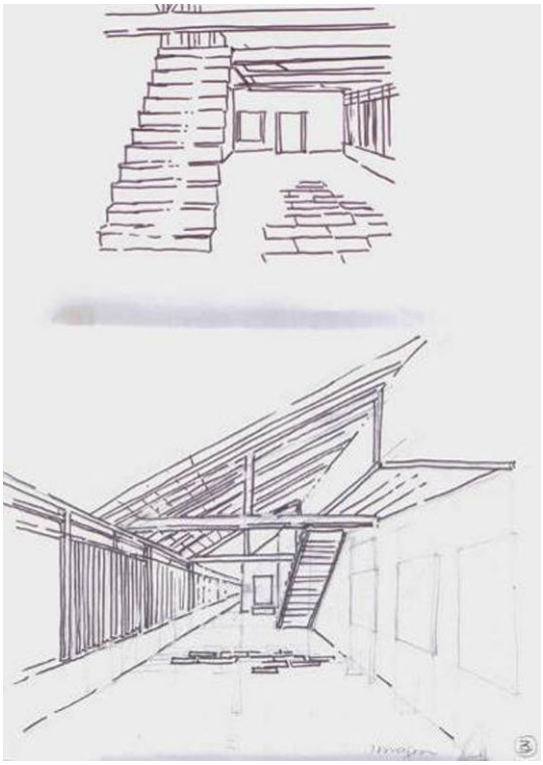


Figura 6: Desenho Alpendre Lateral da Capela de São Miguel Paulista.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

O desenho é uma forma de trabalhar com a memória, com lugares e objetos e tem um significado especial para a comunidade ao representar e reconstruir uma narrativa que prioriza o conceito acima da descrição.

#### *2.1.2.3 Imaginário*

O Estilo Arquitetônico e as Obras de Arte Integradas permitem o estudo do repertório formal da edificação e de sua linguagem decorativa, a fim de detectar características perdidas e a reconstrução da espacialização. Estes dados são importantes para conhecer o estilo que se está trabalhando, tendo em mente suas peculiaridades, elementos formais e decorativos característicos.

## 2.2 PROJETOS

### 2.2.1 Levantamento Métrico-Arquitetônico

Documento histórico e instrumento para possíveis intervenções, o levantamento métrico-arquitetônico consiste num registro gráfico do imóvel

construído baseado na tomada de medidas das fachadas, ambientes e detalhes construtivos essenciais à leitura do edifício. Ele se completa com o levantamento das instalações existentes no edifício, sejam elas, elétrica, hidráulica e sanitária, identificando e desenhando em planta sua localização. Também é realizado o levantamento dos elementos artísticos móveis e integrados pertencentes ao Monumento, parte integrante do seu acervo e história. Esse levantamento permite a visualização do Monumento e da distribuição dos ambientes internos, ou seja, aponta as características do tipo arquitetônico e signo de uma época.

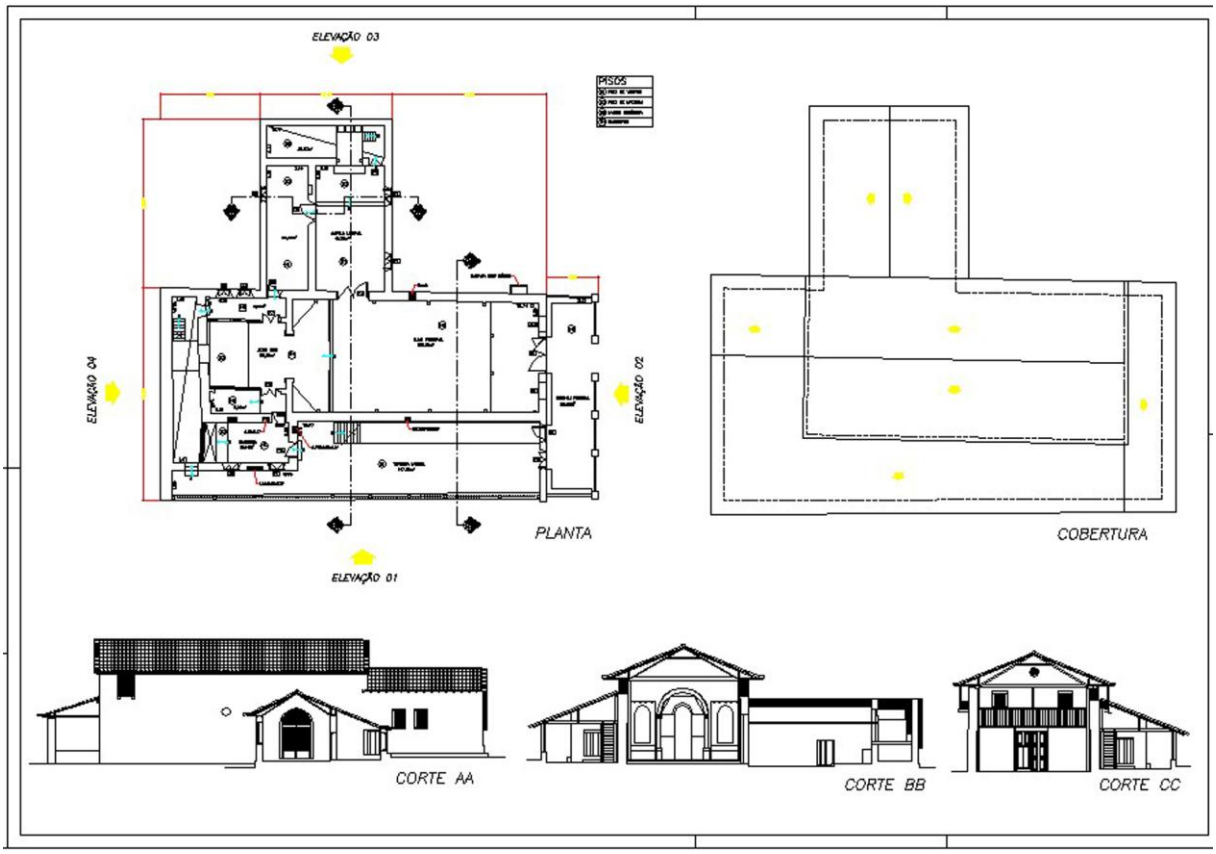



Figura 7: Desenho de Levantamento Inicial, 2002.
Fonte: Arq. Maira Pereira e Tânia Miotto

## 2.2.2 Procedimentos de Conservação e Restauro

A análise do estado de conservação desenvolvida previamente permite a formulação de critérios de restauração que compatibilizem elementos a serem preservados e novos projetos de implantação. Os procedimentos metodológicos necessários para a execução dos serviços estabelecem uma hierarquia de valores histórico-espaciais.

As fontes primárias para o levantamento e registro de informações pertinentes à Capela foram arquivos documentais do IPHAN e CONDEPHAAT, tendo sido analisados os projetos de levantamento e os documentos iconográficos. Como fonte secundária utilizou-se a bibliografia de Saia (2005), Costa (1941) e Petrone (1995).

Efetuada análise da característica de estilo, com base na documentação e leitura direta, é preciso analisar a relação com as demais edificações do período. O grau de elaboração técnica e plástica dos componentes, a estrutura e desenvolvimento do partido arquitetônico e a hierarquia dos valores espaciais permitem a leitura dos procedimentos de preservação, parte integrante de análise geral de conservação do conjunto.

> No que se refere à uma ação propositiva de escolha, cabe uma ressalva da maior importância: não se trata de opinião pessoal, de gosto ou capricho; deve-se tratar de estudo consciencioso, formulado por equipes multidisciplinares, fundamentado na antropologia, na sociologia, na história em geral, e em especial na história da arte e da arquitetura, na estética, nas ciências de modo amplo, e jamais, de modo algum, de ato arbitrário (KUHL,2006, P.16).

### 2.2.3 Recuperação e Substituições

> [...] é preciso também considerar que uma das características da preservação patrimonial, e que constitui um paradoxo, é sua freqüente transformação que é identificável pelas constantes e significativas mudanças, alterações e ampliações que a área paresenta (GALLO, 2006, p.95).

Quais são as atitudes do profissional diante do patrimônio? Há o surgimento de novas necessidades que influenciam o existente, dentro de uma possível transformação. As obras estão sujeitas aos desgastes, pela ação do meio ambiente, do uso, das ações físicas, funcionais ou estéticas, já que os valores e programas de uso se modificam.

A intervenção física na matéria assegura uma integridade estrutural ou estética para a sobrevida do Monumento e extrapola o projeto ao especificar técnicas construtivas e viabilidades técnicas. Na recuperação de uma estrutura histórica, podem ser usados elementos novos para substituir peças avariadas, ou

parte delas, com respeito aos valores históricos e estéticos relevantes, desde que esta seja uma resposta apropriada às necessidades ou exigências da restauração.

Peças novas, ou partes delas, devem ser construídas com o mesmo tipo de madeira das quais foram substituídas, ou com uma madeira de melhor qualidade na busca de compatibilidade. Substituições e encaixes da marcenaria tradicional podem ser usados, dentro de uma adequação estrutural, para fixar a parte nova à parte pré-existente. As peças novas devem possuir diferenças das existentes, dentro do conceito de que não se deve copiar o desgaste ou a deformação natural nas peças substituídas, de forma que essas possam ser identificadas posteriormente.

As intervenções destinam-se a eliminar a obsolescência física e funcional e permitem um uso que evite a destruição. A revitalização trabalha a memória coletiva, a noção de espaço e cidades reformulando componentes, associando funções e acrescentando intenções ao projeto, respeitando seu caráter original. De qualquer modo, cabe ao arquiteto o papel da preservação e sua adequação ao modo de uso contemporâneo, ao associar transformação com crescimento, entendendo o passado como história e embasando uma ação de presente e futuro.

Ao se restituir o conjunto, é preciso que as respostas se façam presentes também nos relatórios e peças gráficas, espelhadas em exercícios atuais de conservação. Se cada caso é um caso - assim como cada desenho é único nas suas variantes dentro do campo da conservação, como enfatiza Kuhl (2006) - o rigor e a adequação dos métodos na avaliação do existente devem se apoiar numa história que torne apto os caracteres para se entender o significado do monumento e, assim, reintegrá-lo ao tempo atual.

Deste contexto analisado foram assumidas as seguintes posições no Projeto da Capela: preservação do perfil arquitetônico como referência urbana, recuperação do espaço como uso religioso e informativo, resgatando a Capela enquanto referência histórica, urbanística e de memória para a cidade de São Paulo.

Assim, com essas considerações, formulou-se a proposta de tornar a Capela um espaço que convidasse a visitação na forma de circuito, já que a vocação

religiosa do espaço se mostrava com certa clareza. Nessa proposta, os aspectos resultantes implicaram numa paisagem capaz de manter seu perfil e valor, restabelecendo uma identidade do cidadão com o patrimônio e criando melhores condições de uso para a população.

#### *2.2.3.1 Taipa*

> A taipa de pilão, mais resistente, consegue-se através do feitio de formas de madeira- taipais-montados verticalmente. [...] As espessuras das paredes de taipa de pilão, salvo as grandes alturas variam de 40 a 80 cm e são maciças transformando-se em blocos rígidos depois de terminados (LOUREIRO, 1981,não paginado).

A técnica de taipa foi introduzida nas primeiras construções paulistas pelo Padre Afonso Brás - o "primeiro arquiteto paulista". O Padre Fernão Cardim, em visita à São Paulo em 1585, também citou o colégio e sua construção revestida com o barro branco - a tabatinga, argila branca de revestimento, obtida na Ladeira da Tabatinguera (TOLEDO, 2004). A cidade de São Paulo, em seus primórdios, tinha esta paisagem em construção de terra, o material à mão dos primeiros habitantes na falta de pedra e cal. Segundo Saint-Hilaire (1819, p.156),[27] no século XIX ainda persistia o cenário da terra:

> As casas, construídas de taipa muito sólida, são todas brancas e cobertas de telhas côncavas; nenhuma delas apresenta grandeza e magnificência, mas há um grande número, que além do andar térreo tem um segundo andar e fazem-se notar por um aspecto de alegria e de limpeza.

#### *Descoberta do alteamento*

> Na Capela tão simpática de São Miguel, daquela mesma região de São Paulo, o aspecto mais leve e gracioso resulta no alteamento da nave com paredes de adobe, material muito empregado nas reformas e acréscimos do século XVIII, e escoramento interno de madeira. O feitio primitivo desta velha Capela de 1622 – data do portal e da valiosa peça que é a grade de separação do presbitério – seria, acrescido de alpendre, o das Capelas típicas de aldeia, como a de Carapicuíba (COSTA, 1941,p. 108 ).[28]

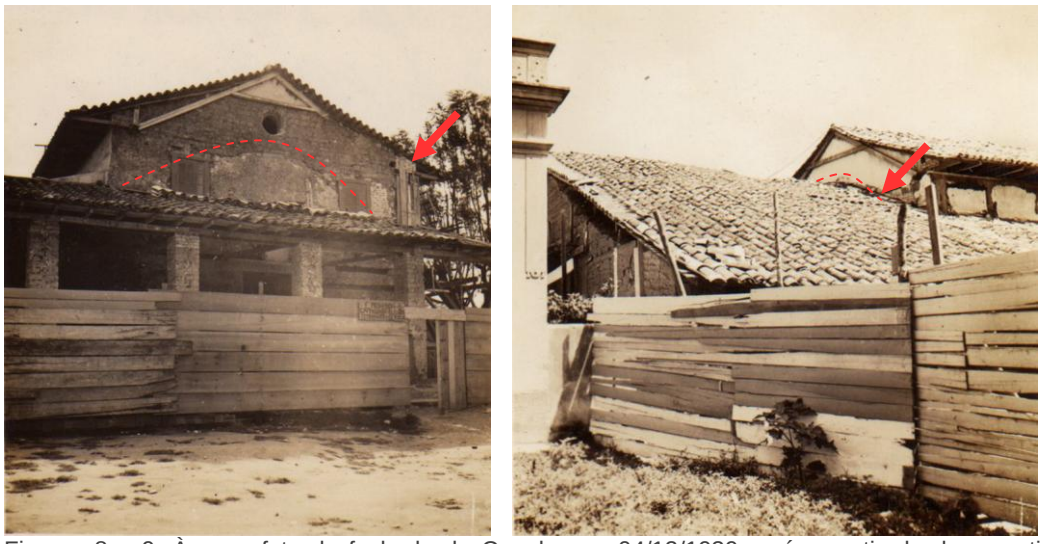
[27] In: BRUNO, 2000.

[28] In:REVISTA DO SPHAN,RJ, N.5, 1941.

Conforme inscrição na verga principal, a Capela de São Miguel é constituída por um bloco mais antigo, datado de 1622, em taipa, construído pelo bandeirante Fernando Munhoz e pelo Padre João Álvares. Ela sofreu reformas no século XVIII, sob orientação dos franciscanos, e foi acrescida de um complemento de adobe que elevou o pé direito de quatro para seis metros, conforme citação de Lúcio Costa, onde o telhado da nave subiu, deixando em nível inferior a cobertura da varanda lateral.

Na retirada do revestimento de taipa na parte externa (restauro de 1939), tendo à frente o arquiteto Luis Saia, foi constatada uma construção anterior à atual, com aproveitamento das paredes da taipa. A atual se apresentara com 6,20m.

> [...].a diferença de 2,30ms é de adobe. Isso nas paredes laterais da nave, na parede da fachada é visível ainda na ligação da taipa com o adobe o caimento do telhado da primitiva Capela. (SAIA, carta de 08/01/1940, não paginada).



Figuras 8 e 9: À esq., foto da fachada da Capela, em 04/12/1939, após a retirada do revestimento de taipa. Detalhe da linha do antigo telhado; acima o complemento em adobe. À dir., Foto da Parede posterior da Nave. Detalhe da linha do antigo telhado da Capela.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

> Posta esta preliminar hipótese de ter existido uma Capela menor antes da atual, e cujas paredes foram aproveitadas nesta, e mais considerando que a parede que separa os dois alpendres é visível da mema taipa, é bem possível que o plano da Capela primitiva tenha sido igual ou do mesmo tipo da Capela de Santo Ângelo com o telhado do alpendre lateral como prolongamento da Igreja (nave) (SAIA, carta de 08/01/1940, não paginada).

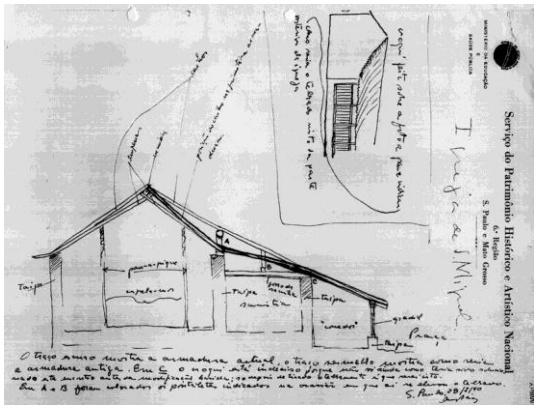



Figura 10: Desenho de Luís Saia, a respeito da armadura atual e antiga, com detalhe da colocação dos pontaletes em A e B para elevação do telhado encontrado.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 11: Foto da Nave, 04/12/1939. Detalhe da parede com a camisaria de tijolo e com a retirada. Notar a linha de separação da taipa e do adobe.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Com o prosseguimento dos trabalhos, se encontrou uma camisa de tijolos por toda volta do edifício, aspecto que deformava o caráter da construção. Além desses achados, foram encontrados vestígios de antigas portas e janelas, somados aos depoimentos dos moradores da existência de esquadrias recentes e óculos fechados. A dúvida pairava sobre as reaberturas, manutenção e refazimentos. O que deveria ser feito?

Ainda mais: indícios de revestimento sob os esteios internos encontrados na parede lateral da nave permitiram formular outra hipótese de que os esteios eram de uma reforma posterior ao alteamento da Capela, bem como toda a armadura do telhado. Porém, os esteios eram de madeira lavrada, o que indicava uma reforma antiga.

Figura 12: Foto do Altar- Mor: 04/12/1939. Com a retirada do revestimento de tijolo, foi descoberta uma janela fechada com tijolos. Saia afirma a certeza de sua função de iluminar o Altar, já que estava alinhada com outra janela externa e ainda que seu fechamento se deu no mesmo momento de execução do forro recente com clarabóia deste ambiente.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

> Qual o critéior a adotar neste caso? Retirar os esteios e portanto mudar a actual posição do frechal o que acarretaria mudança de toda armadura do telhado (pois o vão da nave se tornaria maior duas vezes a espessura dos esteios?) (SAIA, carta de 08/01/1940, não paginada).

Em resposta a reabertura das esquadrias, não houve interesse dos envolvidos, já que os elementos não possuíam características que justificassem a sua recolocação, reforçada pelo inconveniente da fabricação de novos elementos para o fechamento dos vãos. Isto pode ser verificado em carta de José Souza Reis (1940, não paginada), arquiteto da equipe: ”Creio que não há interesse em reabrir esta porta, uma vez que a primitiva Capela praticamente desapareceu”.

Sobre os esteios internos, caso fossem retirados, não eram prioridade frente a outros itens e sua relação com o resultado que poderia ser obtido. Além disso, Saia (1940, não paginada) afirma em carta que esta reforma encontrada era importante e que poderia ser preservada enquanto registro de uma alteração: “A documentação prova bem que a suposição da forma anterior do alpendre assim o retorno aos esteios de madeira de acordo com os vestígios, é o que parece certo”.

Para embasar essas atitudes, os técnicos do SPHAN tiveram que realizar estudos e pesquisas e, como mostra a intervenção de 1939/1940, houve peculiaridades que resultaram em intervenções próprias e não em atitudes aleatórias.

> Mas o fato de cada restauração constituir um caso a ser analisado de modo singular – em razão das características particulares de cada obra e de seu individual transcorrer na história – e não obedecer a colocações dogmáticas, não significa que a intervenção seja arbitrária. Como já notara Frodl, a teoria tende a uma generalização, enquanto os monumentos são sempre indivíduos (KUHL, 2005, p.10).

*Intervenção 2006*

Intervir em uma alvenaria histórica requer o entendimento dos materiais sobreviventes e dos que vão ser utilizados na consolidação. Assim, análises físicas e químicas se fazem necessárias com base em amostras a fim de identificar características e preparar materiais compatíveis. Argamassas antigas são heterogêneas devido ao envelhecimento e mudança micro estrutural, entre outros fatores. Importante é definir o nível de informação necessária para fundamentar a intervenção, determinando o aglomerante, o traço e os agregados para se conhecer propriedades como resistência, textura e porosidade: “Uma condição prévia às análises das argamassas antigas é ter objetivos claros e completa documentação das amostras” (KANAN, 2008, p. 40).

O material utilizado no restauro obedeceu ao princípio da compatibilidade, oferecendo resistência física e mecânica iguais ou menores que os materiais construtivos adjacentes à restauração. Para isso, se fez necessária a verificação laboratorial da composição do revestimento geral da argamassa da cal com pintura caiada, acompanhada de ensaios para reconstrução do traço original e seu registro para avaliação e conduta de futuros restauros.

> Tem-se tido a oportunidade de examinar e analisar no NTPR (Núcleode Tecnologia da Preservação e da Restauração) centenas de amostras de antigas argamassas,podendo-se afirmar que, no Brasil, desde as construções do século XVI até o início do século XX, oitenta por cento das argamassas eram bastardas (OLIVEIRA, 1995, p.43).

Foi realizado em São Miguel o monitoramento e tratamento de trincas e fissuras; com a abertura de valas para prospecção de fundações a fim de verificar a melhor postura de intervenção, bem como de cadastrar as interferências já realizadas. Os elementos danificados foram recompostos com material similar e de

qualidade de acabamento para que se pudesse observar o local de intervenção, distinguindo-o dos outros que não foram tocados.

Com a correção do nível do terreno na parte posterior da Capela, foi devolvida a cota original, de modo a evitar o umedecimento da base das paredes de taipa pelo contato com a terra e o escoamento direto das águas pluviais nas paredes. O calçamento no perímetro total da Capela e na calha com piso auto drenante, executado no alinhamento do beiral dos telhados, também auxiliou no escoamento das águas pluviais.

Figuras 13 e 14: À esq. Detalhe da taipa no cômodo anexo ao Altar-Mor. O pé direito é de quase 6m. Esta parte da taipa fará parte de uma vitrine no projeto museal, com o tema de técnicas construtivas. À dir. detalhe do calçamento com piso autodrenante ao redor da Capela.
Fonte: Tânia Miotto, 2009.

## *Considerações*

A releitura crítica das experiências realizadas pelo SPHAN em sua fase pioneira – com várias intervenções, privilegiaram uma dada leitura da história da arquitetura brasileira. Questiona-se a consideração da validade das diversas fases por que passou o monumento histórico e como essas decisões podem ser refletidas no momento atual.

Como aponta Cristiane Gonçalves (2007, p. 77), o processo de restauro realizado pela equipe do SPHAN estava “desamparado por um julgamento prévio e preliminarmente estabelecido em um projeto de restauro”. Para nós, o

contato com a documentação que revelou os cuidados (dentro dos limites existentes) de documentação, prática e questionamentos, muito nos norteou as decisões tomadas, dentro de reflexão e questionamento.

Temos que salientar a importância da metodologia, um verdadeiro exercício cognitivo, na interferência dos Monumentos, que, como aponta Maria Lúcia Bressan Pinheiro (2007, apud GONÇALVES, 2007, p. 15), "encontra até hoje muita ressonância nos meios patrimoniais"[29].

No restauro atual, a Capela foi encontrada com sua parede de taipa e esteios aparentes. Não iríamos, portanto, retornar à tijoleira encontrada, pois descaracterizaria o monumento. Foram retirados os esteios danificados, recompostos com madeira similar seca e de qualidade, de acabamento não lavrado, para que fosse possível observar o local de intervenção, distinguindo-o dos demais esteios que não foram tocados.

Como aponta COSTA (1995, p.38):

> É sem dúvida louvável que as construções se pareçam e as soluções se repitam, porquanto o estilo de cada época se funda precisamente nessa mesma repetição e presença, mas é imprescindível que a aplicação renovada e desejável das formas ainda válidas se processe com aquela mesma propriedade que originalmente as determinou.

Ainda, sobre o segundo princípio da teoria da restauração de Brandi (2004, p.33):

> 2º. axioma: "A restauração deve visar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, desde que isso seja possível sem cometer um falso artístico ou um falso histórico, e sem cancelar nenhum traço da passagem da obra de arte no tempo" (p. 33). Ainda que se busque com a restauração a unidade potencial da obra (conceito de todo distinto de unidade estilística), não se deve com isso sacrificar a veracidade do monumento, seja através de uma falsificação artística, seja de uma falsificação histórica.

A partir disso, há de se tomar cuidado com as práticas de restauro para que não originem um ato artístico/histórico sem fundamento e que criem evidências temporais sem valor. Substituições que intitulam uma volta a um estado primitivo, não um restauro. No chamado "falso histórico" a operação do restauro não se legitima.

[29] In: Restauração Arquitettônica. A experiência do SPHAN em São Paulo, 1937-1975, Cristiane Gonçalves.

Se a restauração, para ser reconhecida como autêntica, não preconiza uma volta a um tempo anterior ou a supressão da história, qual atitude tomar?[30] As intervenções fazem parte de uma seqüência de acontecimentos e as idéias de Brandi (2004)[31] nos permitem perceber que a obra de arte se atualiza e se processa num reconhecimento pelas pessoas, em um "atualizar" que integra uma análise crítica e que pode reconhecer a autenticidade de qualquer tipo de intervenção.

A solução adotada no restauro não foi a mesma utilizada pelos construtores iniciais do templo. O ato de pensar como igual o material madeira e sua modificação, como um balaústre da varanda frontal, possui uma constituição física e uma imagem histórica e, nesse instante, conforme Brandi (2004, p.61), se tornam aspecto e estrutura. Não é suficiente a madeira ser idêntica; há um refazimento de outro tempo, por outras mãos e, se pretende ser igual, nunca conseguirá fazê-lo: daí o falso histórico e também artístico. "[...] a obra de arte está no átimo e é presente histórico, mas é também passado e, a custo de outro modo, de não pertencer à consciência humana, está na história".

O restauro se faz verdadeiro na percepção de determinado momento, enquanto história e parte do processo de existência da obra.

### *2.2.3.2 Pintura*

A cal foi usada no passado como aglutinante em acabamentos e pinturas, tanto para proteger como decorar. Às vezes, esses acabamentos são retirados erroneamente, pois, além de ter a função estética, eles também protegem as superfícies. Esta pintura funciona como uma cal muito fina e diluída que é aplicada em camadas - quanto mais finas e diluídas mais penetram e consolidam o substrato.

Conforme Kanam (2008, p.113):

[30] Na tese "Um Estado completo que pode jamais ter existido" Antonio Luiz Dias de ANDRADE (1993) relata o caso da restauração da torre da igreja de Nossa Senhora do Rosário, em Embu[30:] a retomada do 'espírito da época', não conferiu um aspecto original, nem o de uma intervenção contemporânea.

[31] (1906-1988). Cesare Brandi era formado em direito e letras, mas dedicou sua obra à crítica e também à história da arte, tendo feito alguns trabalhos com Giulio Carlo Argan. Fundou, em 1939, o Istituto Centrale del Restauro, em Roma, tendo sido seu diretor até 1959.

> No Brasil, as diversas tipologias à base dos acabamentos à base de cal e suas cores não tem sido utilizadas com parâmetros na realização de planos de conservação dos centros históricos e a grande maioria dessas características técnicas e estética está praticamente perdida.

Como a pintura encontrada na Capela era a caiada, foi indispensável a sua manutenção, pois era o mais apropriado de se fazer tanto do ponto de vista estético quanto e histórico. Há compatibilidade com extratos porosos, eliminação de umidade, aparência e simplicidade de aplicação. É o tipo de pintura correta para edificações históricas porque permite o respiro da parede, evitando a retenção da umidade, o que não ocorre com tintas acrílicas, PVA´s e similares, nocivas ao patrimônio ao impermeabilizar paredes e aumentar o teor de umidade.

Obedecendo ao princípio da compatibilidade, foi necessária a verificação laboratorial da composição do revestimento geral da argamassa da cal com pintura caiada, acompanhada de ensaios para reconstrução do traço original e seu registro para avaliação e conduta de futuros restauros.

### *2.2.3.3 Cobertura*

> Os telhados constroem-se de modo a projetarem-se de dois a três pés além da parede, fazendo com que a chuva corra distanciada da base; as calhas seriam um preservativo mais eficaz contra a umidade, mas aqui não se conhece o seu uso (MAWE, 1807/1809, apud BRUNO, 2000, P.60).[32]

A cobertura é um dos elementos de maior destaque da tipologia arquitetônica, seja pelos volumes, dimensão e conjunto. Na Capela, grandes beirais são predominantes para proteção das paredes caiadas. Um volume maior, em duas águas, protege a nave, o menor protege a Capela lateral. Um grande pano de uma água abriga o corredor lateral e um menor a Varanda Frontal, sem calhas.

As deteriorações principais têm origem em goteiras, percolação nas telhas mal cozidas, infiltração em cumeeiras e beirais. Assim, as patologias nos telhados coloniais têm causa na inadequação dos formatos e dimensões das telhas de capa e canal, rincão e cumeeira que, ao longo do tempo, perdem características técnicas e históricas. A telha canal ou de bica tem a função de coletar as águas e

[32] MAWE, John. Viagens ao Interior do Brasil.

tem forma de calha para fruição disciplinada das águas (em média 61cm de pano, 30 x 12,5cm de boca e 25 x 9,5cm de calda, a uma inclinação média da água do telhado entorno de 25% a 30%). A telha de capa faz o cobrimento e garante a estanqueidade do telhamento (medem em torno de 61cm de pano, 21 x 7,5cm de boca e 20 x 5,5cm de calda) (TINOCO, 2006).

Figura 15: Transporte de Telhas, de Jean Baptiste Debret.
Fonte:TINOCO, 2007.

*Restauro-1939*

Em 03 de Junho, Saia ( 1939, não paginado) escreveu: “O telhado está, em geral, em bom estado. Necessita, contudo, de uma revisão geral e substituição de algumas peças”.

À primeira vista, a armadura parecia em bom estado, porém era impossível antever com qualquer trabalho, frente à necessidade da retirada do forro e entelhamento. Quando isto foi realizado, verificou-se que o entelhamento precisava ser substituído. Quanto ao forro, conforme informações dos moradores do bairro de São Miguel, era de idade recente e se chocava bastante com a construção e suas partes primitivas.

Conforme Foto 106, tirada em 17/01/1940, da armadura do telhado da Nave, os caibros eram de paus roliços e estavam apodrecidos. Eles foram substituídos por outros de seção retangular. Os tensores e frechais foram conservados, assim como os esteios da nave. Na armadura do telhado do Alpendre Frontal também foram substituídos os caibros, que eram paus roliços, e as ripas, que eram varetas

Figuras 16 e 17: À esq. vista em detalhe da Armadura do Telhado da Nave, 1939. Observar a proximidade das ripas e o desenho da tesoura da armadura. À dir. Capela Lateral. Depois da retirada do forro. Foi encontrado um forro mais antigo logo abaixo.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Em 28 de Janeiro de 1940, com a retirada do forro da Capela-mor, surgiram detalhes sobre a armadura do telhado e foi encontrada uma clarabóia na nave, de fatura recente.

Figuras 18 e19: À esq., forro do Altar-Mor, com clarabóia que deformou bastante a armadura do telhado. À dir., vista em detalhe da Armadura da Capela- Mor(Altar- Mor). Superposição de Peças, caibros roliços e travessas quadradas, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP, 1939.

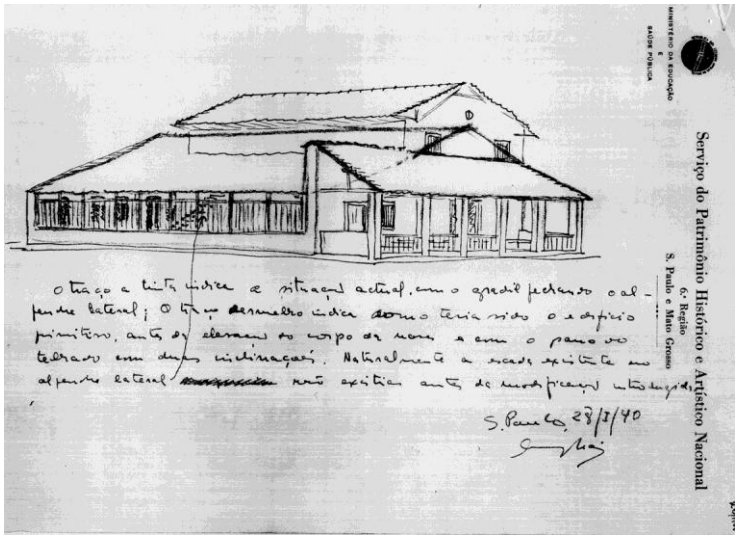



Figura 20: Desenho de Luís Saia, a respeito da situação atual da Capela e seu provável aspecto primitivo.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Conforme visto no desenho acima, de indícios do telhado com duas inclinações, "não significou a retomada da solução" (GONÇALVES, ano, p.77) Saia (1940) indicou prováveis razões da transformação do telhado:era preciso criar um acesso ao púlpito  e outro para o coro. Dentre as descobertas, como eleger o que devia ser mantido e preservado, segundo um critério de intervenção que mantivesse a autenticidade do Bem, representando uma memória coletiva? Questões como essa permeiam o projeto de conservação/restauração:

> Modificar a inclinação actual do telhado (si bem que seria muito mais agradável um vasto pano, como é este, com duas inclinações, que tornariam o ângulo muito mais descançante (sic) seria modificar toda a estrutura introduzida com a elevação das paredes da nave, pois teria que desaparecer,por falta de espaço, a porta que dá acesso ao coro (SAIA, 1940, não paginado).

E mais:

> Tenho muito interesse em saber a opinião de vocês sobre este caso, ainda mesmo que a orientação a seguir não seja duvidosa

Em documento intitulado "Notas sobre os planos de obras proposto pelo assistente técnico Luís Saia", José Souza Reis (1940)[33] escreveu solicitando a possibilidade de deixar aparente a tesoura da cobertura na fachada, como sucedia atualmente de um dos lados, a fim de propiciar uma leveza na construção e uma melhor leitura da peça. Saia (1940) respondeu: "A sugestão do Dr. Lúcio Costa é

[33] Arquiteto, do quadro técnico formado por Rodrigo M. F. de Andrade, a equipe técnica pioneira do SPHAN, junto com Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Carlos Leão, Thedim Barreto, Renato Soeiro e Alcides da Costa Miranda.

ótima. Se eu não havia pensado tão claramente nela é verdade que também não pensara em modificar o detalhe".

Frente à retirada do antigo forro e a proposta de telha vã, em 11 de Março de 1940, via carta, o Frei Romano Roque solicitou ao SPHAN, por motivo de higiene e culto litúrgico, a construção do forro abaixo do madeiramento do telhado, para manutenção da limpeza: "Corresponde ao mesmo tempo um forro aos sentimentos estéticos do povo que acha uma casa de culto destituída de forro, imprópria e inconveniente." ( acervo IPHAN, 9ª SR/SP.).

A proposta consistia num forro provisório, já que havia em mente a possibilidade de construção de um novo templo para São Miguel Paulista. Como resposta, Saia escreveu a Rodrigo sobre o fechamento do forro e pontuou sobre o prejuízo da leitura do aspecto da armadura do telhado, de uma riqueza de claro/escuro reconhecida até pelo povo:

> Por outro lado, como já disse,penso que o problema principal da Igreja de S. Miguel é a poeira que vem da estrada de rodagem(da terra vermelha) que passa ao lado (SAIA, 1940, acervo IPHAN, 9ª SR/SP).

Além disso, a Prefeitura de São Paulo já estava realizando as obras de asfaltamento da Rodovia e faltava apenas 1km para chegar em São Miguel.

No ano seguinte (em 16 de Junho de 1941) é interessante notar que o arcebispo de São Paulo foi pessoalmente ao Sphan solicitar o fechamento em vidraças da Igreja, alegando ventilação excessiva; sujidades pela presença de pombos e morcegos e nuvens de pó. Insuficiente iluminação artificial era acentuada pela retirada do forro e presença de telha vã. Em carta, Rodrigo Mello [34]pede a José de Souza Reis os pedidos, acrescentando: " A esses inconvenientes acresce ainda o de ter sido a igreja privada de consistório pela transformação da dependência a ele destinada em alpendre." (ANDRADE, 1940,acervo IPHAN 9ª SR/SP)

A Capela é restaurada sem forro ou vidraças. Outro templo logo seria erguido e a rodovia pavimentada, a cidade cresceria e o entorno da Capela urbanizado favoreceria a solução dos problemas de ventilação excessiva. A poeira

[34] Advogado, jornalista e escritor, Rodrigo Mello Franco de Andrade (Belo Horizonte-MG, 1898-1969). Foi presidente do SPHAN de 1937 a 1967.

daria lugar a outro elemento, a fuligem e a sujidade, provocada pelo fluxo dos automóveis e do desenvolvimento do bairro.

Em 1959, houve o emboçamento de 588m$^2$ do telhado, o retelhamento completo, a limpeza das telhas, a colocação de ganchos de arame galvanizado e, em 1975, houve a substituição de 40% do madeiramento do forro da Capela Mor, Lateral e Sacristia.

Em 04 de Julho de 1979, Antonio Luiz Dias de Andrade solicitou ao Eng Jorge Avelino, Superintendente de engenharia da REFESA, diante da dificuldade de aquisição de telhas antigas, “a doação das telhas provenientes da demolição da antiga Estação Sorocabana, desta Capital” (acervo IPHAN 9ª SR/SP, não paginado).O remanejamento da cobertura foi solucionado com o emprego de telhas de fabricação industrial e igual dimensão das antigas, para as “bicas”. Para as “capas”, empregou-se antigas peças, selecionadas no entelhamento então existente “[...] garantindo assim a permanência de uma das principais características dos antigos telhados, que se deseja preservar” (acervo IPHAN 9ª SR/SP, não paginado)

Em 25 de Maio de 1979, Murillo Marx escreveu a Antonio Luiz Dias de Andrade sobre o agravamento da situação do Monumento, frente às chuvas, o que acarretou problemas de infiltração e queda do revestimento de um pilar do alpendre. Ele citou, como sua recuperação, uma seqüência lógica que permitiu:

- a desapropriação dos imóveis lindeiros;
- o estreitamento da estrada velha Rio-SP;
- a reurbanização da praça e ampliação do Adro.

Os forros da Capela-Mor, Capela Lateral e Sacristia foram removidos para recomposição em 1980. Em 1983, houve o reajuste de peças deslocadas, a substituição de aproximadamente 600 telhas danificadas, o acabamento de beirais e cumeeiras e o grampeamento das áreas comprometidas.

Em 27de Janeiro de 1999, no aniversário de 445 anos da cidade, a Capela foi alvo de vandalismo. Situada na Praça Padre Aleixo, a Praça do Forró, seu telhado se transformou em arquibancada para o show realizado pela Administração

Regional e uma rádio local. O público previsto superou as expectativas e ultrapassou as grades de proteção do Monumento.

> [...] parte do público acabou pulando para o telhado, na tentativa de conseguir ver os grupos famosos. No fim, aproximadamente mil telhas, todas feitas de barro, foram quebradas, deixando o interior da Capela exposto[35].

Em 28 de Janeiro de 1999, José Saia neto visitou o Monumento, a fim de verificar as providências para refazimento da cobertura emergencial para proteção da taipa, providenciada pela UnicSul. A solicitação era sobre a aceleração de execução de reparos o mais rápido possível, com respaldo e orientação do IPHAN. Na época havia uma exposição do fotógrafo Militão de Azevedo.

[35] Diário Popular, caderno CLIPPING, (1999, caderno 5).

CLIPPING Elaborado por ML.A

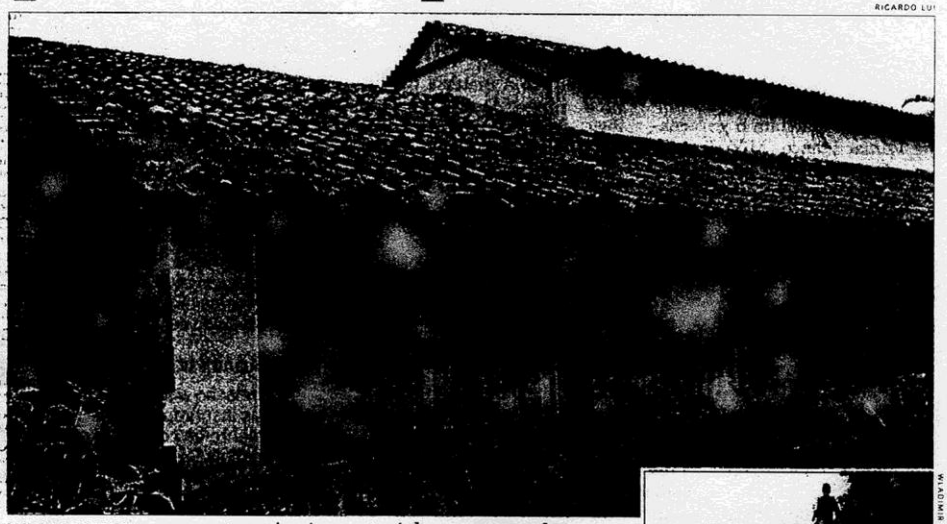
Cliente: UNICSUL

DIÁRIO POPULAR 5

SÃO PAULO, QUARTA-FEIRA, 27 DE JANEIRO DE 1999

CIDADE

# Festa na praça danifica a primeira capela da cidade



**VANDALISMO** *comprometeu a igreja, que terá de ser restaurada*

**PÚBLICO** *fez de tudo para ver show*

REGIANE MONTEIRO

**Falta** de organização e um erro de cálculo da Prefeitura resultaram na depredação da capela mais antiga na Capital — a de São Miguel Arcanjo, na praça Padre Aleixo Monteiro, em São Miguel Paulista, Zona Leste. Na segunda-feira, a Administração Regional de São Miguel, em conjunto com uma rádio, realizou um grande show em comemoração aos 445 anos de fundação da cidade. Ao todo, seis grupos de pagode abriram o evento, incluindo sucessos de público como Soweto, Art Popular e Sensação.

A expectativa era de que até 30 mil pessoas se reunissem na antiga praça do Forró, mas o número foi o dobro do esperado — 60 mil. Resultado: sem o efetivo suficiente, tanto da Polícia Militar quanto da Guarda Civil Metropolitana (GCM), para conter a multidão, as grades que protegiam a capela foram danificadas e parte do público acabou pulando para o telhado, na tentativa de conseguir ver os grupos famosos. No fim, aproximadamente mil telhas, todas feitas de barro, foram quebradas, deixando o interior da capela exposto.

Segundo Wilson João Zampieri, reitor da Universidade Cruzeiro do Sul (Unicsul), entidade responsável pela manutenção da capela há 15 anos, a restauração completa levará, no mínimo, dois meses. Até lá, o telhado dos fundos permanecerá coberto com lonas para que o interior não sofra com a ação das chuvas. Zampieri registrou Boletim de Ocorrência no 22º DP (São Miguel Paulista), denunciando o vandalismo. "A Prefeitura deveria encontrar uma outra praça para realizar esse tipo de show", afirmou.

Construída em 1622, a capela foi tombada em 1938 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan). Agora, um arquiteto do instituto estará acompanhando os trabalhos de restauração. As telhas, embora não sejam originais, acompanham exatamente o mesmo material e desenho das colocadas na época da construção.

Ontem, os técnicos retiraram da capela rapidamente a exposição São Paulo em Três Tempos, do fotógrafo Augusto Militão de Azevedo, que estaria aberta ao público até 28 de fevereiro. Além disso, existia a preocupação com as peças, como a mesa de hóstia mais antiga do País, feita em jacarandá. "Corremos o risco de perder nosso patrimônio histórico", lembrou Zampieri.

O administrador regional de São Miguel, Rubens Rubio, disse que a Prefeitura estará comprometida com os trabalhos de restauração da igreja, mas descartou a hipótese de não realizar novos shows na praça Padre Aleixo. "Aqui há falta de lazer. Estamos cumprindo uma obrigação social", explicou. Esse foi o terceiro show organizado pela regional e, segundo Rubio, o primeiro em que aconteceu algum tipo de problema. A saída encontrada pela Prefeitura será levar grupos de menor expressão ao local.

Figura 21: Artigo de jornal informa que no show na Praça Padre Aleixo: o público usou o telhado da Capela como arquibancada.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

*Intervenção 2006*

> Os elementos construtivos que fazem parte do conjunto devem ser conservados não apenas nos seus aspectos formais, que qualificam a sua expressão arquitectónica ou ambiental, mas também nas suas características tipológicas, como expressão de funções que caracterizaram, ao longo do tempo, ouso desses próprios elementos (Carta do Restauro, 1972, p.17).

Figura 22: Detalhe do telhado da Capela Lateral.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

Os procedimentos adotados se constituíram no destelhamento, com retirada das telhas[36] para limpeza e recuperação do madeiramento. À área trabalhada não excedeu área que pudesse ser protegida por superfície plástica maleável, na expectativa de chuvas. Desta forma, este serviço foi realizado trecho a trecho e com critério. Um guarda-pó acima do ripamento existente, com aplicação de sub-cobertura impermeável, foi executado, além de substituição das telhas por peças cerâmicas novas, hidrofugadas e de mesma dimensão e características físicas das existentes, e da pintura do madeiramento estrutural na cor branca.

[36] As telhas retiradas possuíam vários modelos, tamanhos e cores, daí as patologias recorrentes, como encaixe das telhas.Não houve a preocupação do conjunto e o telhado se apresentava descaracterizado.

Figuras 23 e 24: Na ordem seqüencial: vista frontal e, lateral esquerda da Capela.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

Em “Documentação Necessária”[37], Lúcio Costa considerou o telhado como uma das três características construtivas da arquitetura tradicional que teve como evolução o telhado com platibanda. Na Capela, ele foi muito descaracterizado, devido às perdas dos materiais, técnicas empregadas nos restauros anteriores e sistemas construtivos tradicionais. Sob o ponto de vista técnico e estético, havia muitas diferenças nas telhas em seus formatos, cores e dimensões. As patologias abrangiam telhas mal cozidas, infiltração em cumeeiras, beirais e transbordamento nas bicas estreitas, com inadequação dos formatos e dimensões das telhas de capa e canal.

O telhado não era original: o madeiramento havia sido substituído e as telhas também foram repostas no restauro de 1940. Sua estrutura, que consiste em tesouras de madeira, após criteriosa avaliação foi classificada em peças íntegras (a serem mantidas) e não aproveitáveis (substituídas). Posteriormente, receberam tratamento contra cupins.

[37] Revista do patrimônio histórico e Artístico Nacional. 1ª Edição.

Figuras 25 e 26: À esq., detalhe da armação do telhado da Varanda Lateral. À dir., detalhe do telhado da Capela Lateral (à frente) e da Nave e Capela Mor.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

Figuras 27 e 28: À esq., detalhe do telhado da Nave. Observar o emboçamento e estado precário das telhas. À dir., detalhe do telhado da Varanda lateral. Observar o emboçamento das telhas e a diferença dos tipos existentes.
Fonte: Foto M. Palote, 2008; Tânia Miotto, 2002.

No restauro de 2006 foi feito o destelhamento, com retirada das telhas para limpeza e recuperação do madeiramento. A parte descoberta não excedeu uma área que pudesse ser protegida por superfície plástica maleável, na expectativa de chuvas; desta forma, este serviço foi realizado trecho a trecho.

Figura 29: Detalhe da Nave. Observar a armadura do telhado e a área destelhada e protegida.
Fonte: M. Palote, 2008.

As novas peças foram confeccionadas em uma olaria na região de Itu, onde o barro após a queima mostrava uma coloração compatível e cujos proprietários se dispuseram a adaptar formas que possibilitaram fabricar peças com uma dimensão precisa. Além disso, para se obter um tom mesclado, as novas telhas foram colocadas de forma alternada. "[...] para que o telhado não acabasse formando linhas, algumas peças foram queimadas com a "boca"para dentro do forno e outras para fora"[38] (BRITO,2008).

A armadura do telhado da Nave era belíssima. Não se pensou em cobri-la, porém os problemas de sujidades, reverberação de sons durante os cultos (realizados uma vez por mês na Capela) ainda existiam. Assim, optou-se por um guarda-pó acima do ripamento existente com aplicação de sub-cobertura impermeável, deixando o madeiramento das tesouras existentes à mostra.

[38] In: Restauração e recuperação da Capela de São Miguel Arcanjo, realização Diocese de São Miguel Paulista e Associação Cultural Beato José de Anchieta.

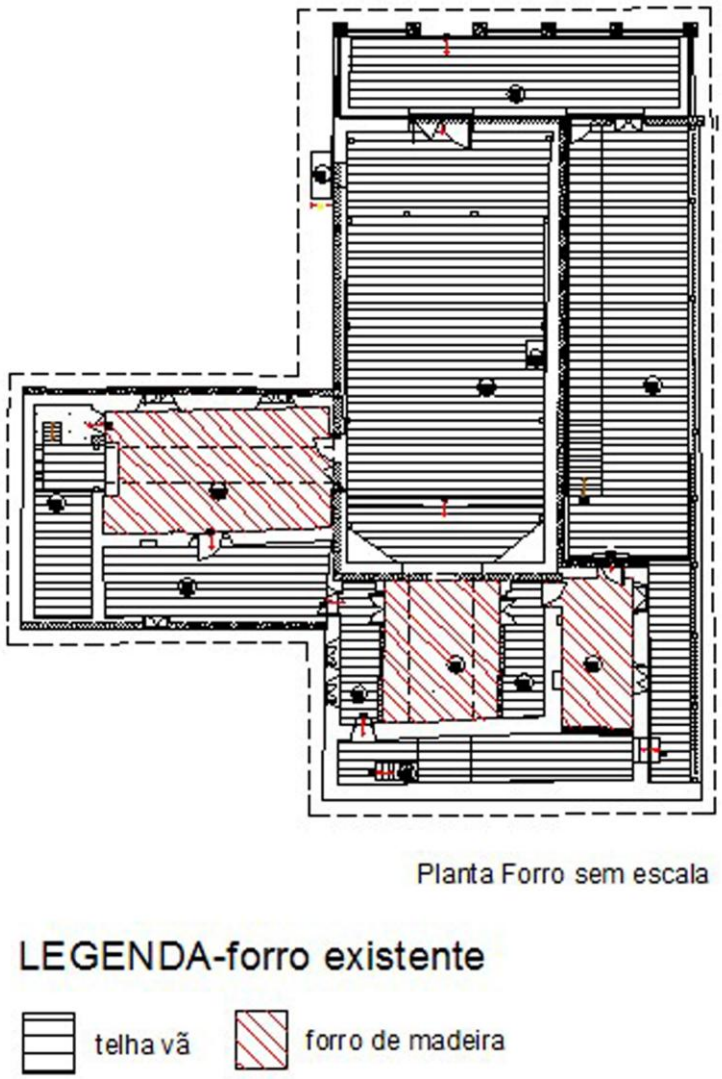



Figura 30: Planta Forros existentes, Projeto Executivo de Restauro, 2006.
Fonte: M. Palote e Tânia Miotto.

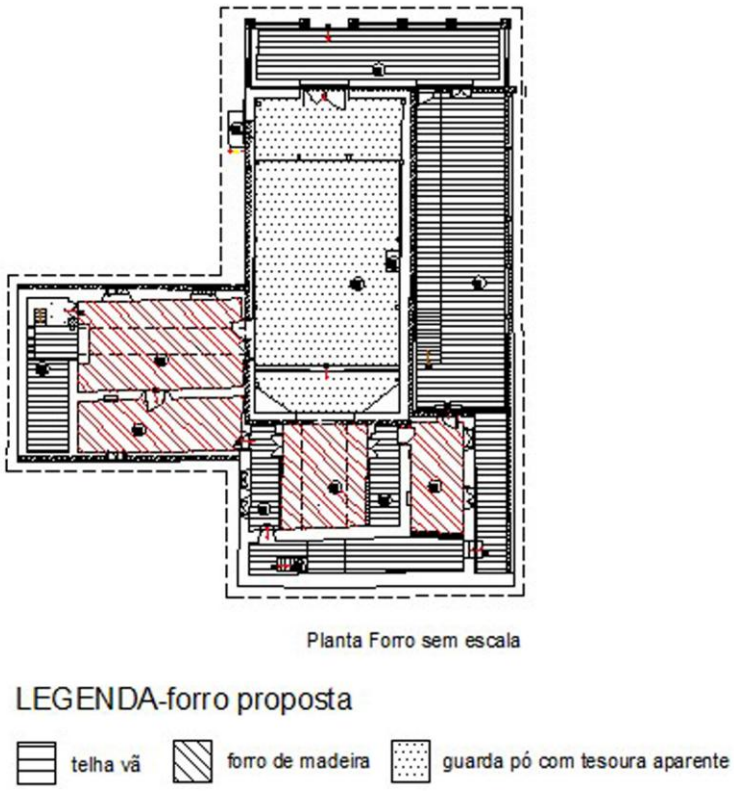



Figura 31: Planta Forros Projeto Executivo de Restauro, 2006.
Fonte: M. Palote e Tânia Miotto.

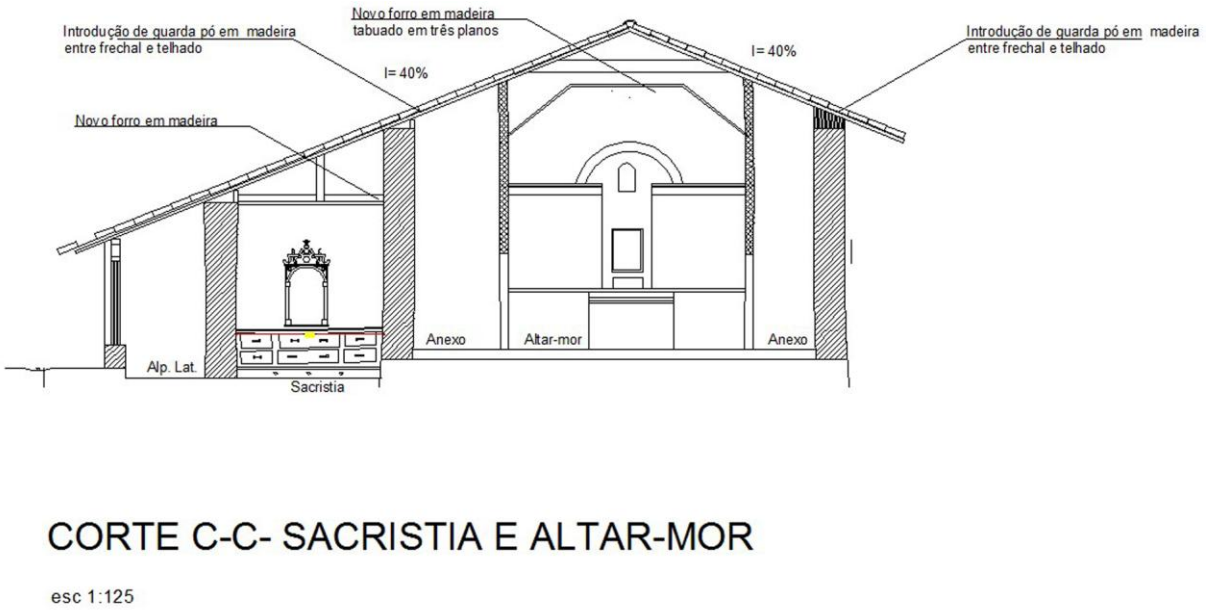



Figura 32: Detalhamento do Forro entre Frechal e Telhado, corte da Nave, Sacristia e Alpendre Lateral, parte integrante do Projeto Executivo de Restauro, 2006.
Fonte: M. Palote e Tânia Miotto.

Havia uma tesoura na fachada , intervenção feita por Lúcio Costa, em 1940. Para o arquiteto, este acréscimo em madeira traria maior equilíbrio à fachada e seria uma repetição das tesouras internas, dando maior visibilidade e entendimento da estrutura do telhado.Na intervenção de 2006, a tesoura aparente

foi retirada, na ciência de que ela era um acréscimo em madeira sobre a taipa, não estrutura.

### *2.2.3.4 Pisos*

*Varvito de Itu e Tijoleira.*

A palavra varvito é de origem nórdica e significa aquilo que é constituído de varvas, isto é, duas camadas representando um período de degelo e outro de congelamento. Em termos geológicos, faz parte de um pacote de rochas sedimentares que contêm evidências de uma extensa idade glacial, há 280 milhões de anos, quando um enorme manto ou lençol de gelo cobriu a região sudeste da América do Sul. As camadas horizontais correspondentes aos assoalhos dos antigos lagos constituídos de silte cinza claro e argila orgânica cinza escura a preta, sendo utilizado para revestimento de pisos, calçadas, tampo de mesa, entre outros.

O varvito é uma rocha sedimentar e o tipo mais conhecido é o da região de Itu, no Estado de São Paulo. O Parque do Varvito[39] foi criado após a transformação da cidade em estância turística, apesar da pedra ser característica daquele local, e ser conhecida e bastante aplicada na pavimentação de calçadas e pisos dos espaços livres da cidade.

Figura 33: Foto aérea do Parque do Varvito em Itu.
Fonte: Modificado com base em Google Earth, ,2010.

[39] A mais importante exposição conhecida desse tipo de rocha na América do Sul, monumento geológico inaugurado em 1995, tombado pelo Condephaat,construído na área de uma antiga pedreira.

*Restauro de 1939.*

Conforme Saia (1939, não paginado):

> O piso da nave está revestido com Lages, assim como a volta toda do edifício. Este serviço é recente e a sua conservação me parece digna de estudo, além de funcionar preservando a base das paredes externas de humidade, julgo ser uma solução aceitável para o problema da calçada circundante, necessária.

Em outra carta, de 21 de Junho, Saia (1939) afirmou que 150 metros do edifício não estavam revestidos (como no compartimento atrás do altar-mor) ou possuíam revestimento de tijolo (gasto e com necessidade de substituição) e sugeriu a solução de revestimento com Lages de Itú, como na nave. Ainda, justificou a retirada do piso varvito existente, devido ao reforço estrutural que seria executado na taipa e o péssimo assentamento: "Na parte onde já se encontra executado o revestimento [...] será necessário retirar estas e refazer o sentido de assentamento".

Figura 34: "A retirada do lageamento da nave veio mostrar por baixo das lages, um piso de tijolos cuja bitola media de 6x19x38. A foto mostra um operário (??) com a mão espalmada sobre um tijolo: o sentido da medida indicada pela mão é transversal",.
Fonte:Carta de Saia à Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1939,acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Havia um cuidado com as decisões tomadas, que se efetuavam somente depois de consultas e aprovação do SPHAN. A aceitação do revestimento do piso era uma solução que se adequava à obra, que a conciliava ao uso atual do edifício e com o aspecto primitivo da construção.[40], além das questões de gerência e relacionamento entre executores, conforme texto abaixo:

[40] Carta de L. Saia, em 21 de junho de 1939, a Rodrigo de M. F. de Andrade.

> [...] mas também porque evita a criação de problemas de consiliaçào entre o agenciamento do edifício para funcionar actualmente (o vigário quer assoalho no salão esquerso. Com a solução de lages, o vigário naturalmente deixará muito mais fácil de querer coisas) (SAIA, 1940, não paginado).

A resposta é positiva sobre a conservação do piso de varvito da nave e calçada em volta da Igreja, com a justificativa da proteção à umidade e a originalidade do Monumento. Porém, houve a visão do que isso poderia significar em relação a interferências no conjunto, não em separado, quando cita uma possibilidade de escolha do piso primitivo:

> [...] teria sido preferível no ponto de vista da autenticidade e talvez mesmo como ligação com os outros elementos do interior a conservação do primitivo piso ainda que fosse de material mais pobre (REIS, 1940).

O reforço da escolha também se baseou na situação encontrada, ou seja, o varvito era o piso atual e sua remoção só se daria se estivesse prejudicando o aspecto interior do Monumento. Percebe-se o cuidado com as referências na tomada de decisões, conforme se verificou na solicitação de documentos que mostrassem os ambientes em maiores dimensões, novamente, a fim de consolidar a visão em conjunto:

> Como só temos uma fotografia que mostra o piso da nave, e assim mesmo, em parte, pedimos que o Saia nos envie algumas fotos, mesmo pequenas, mas que mostrem melhor.[41]

Quanto à opinião da Igreja, o piso de lage condizia com a necessidade de higiene e conservação, além dos sentimentos estéticos do povo.[42],lembrando a proximidade da Capela à Estrada RJ-SP e a ausência de pavimentação, que agravava a situação. Este documento mostrou o envolvimento da comunidade e do clero com as opiniões tomadas. Finalmente, em carta:

> De conformidade com as informações colhidas com V. S., pelo auxiliar deste serviço Dr Ernani silva Bruno, que aí esteve no dia 11/04/1940, tenho o prazer de comunicar-lhe que estamos interessados na aquisição de aproximadamente 300 $m^2$ de lage de 4cm de espessura (SAIA, 1940, não paginado).

[41] Carta sem data.

[42] Carta do Frei Romano Roque à Saia, 1940.

A preocupação então era com o tempo de chegada do material, com o contato com a Secretaria da Viação para agilizar o transporte e com a porcentagem de quebra da lage durante a viagem. Outras intervenções se sucederam:

- em 1959 nova intervenção sobre a área aproximada de 50m$^2$ no piso de varvito e rebaixamento do terreno em frente ao alpendre frontal com execução de calçada externa com Lages retiradas da nave.

- na intervenção de 1981 houve nova execução de piso de varvito, com a participação de Eideval Bollanho e Antonio Luiz Dias de Andrade.

> Para se eliminar a cisão entre o presente e o passado, necessária se torna a consideração histórica do resultado arquitetônico ao qual chegamos hoje. Desenvolvimento histórico não significa conciliação, e sim exame crítico profundo (BARDI, 1957, p. 69).

Recomposição do piso

Os trabalhos de recomposição dos pisos merecem um entendimento. O piso existente não foi preservado nem sua recomposição possível. Objetivou-se um refazimento do material, mas com respeito à unidade histórica e estética. O piso de varvito de Itu[43], existente no interior da nave e alpendres lateral e frontal, por suas características geológicas, apresentava pouca resistência a abrasão, sofrendo desplacamentos nas áreas de maior intensidade de tráfego, o que inviabiliza sua escolha para tal finalidade. O varvito escurecia a Capela, em contraste com a brancura das paredes de taipa.

Retomaríamos o varvito? Quais eram os registros e o que havia abaixo dele? Fizemos um levantamento da planta de piso, um levantando em porcentagem de seu desgaste, as condições de trânsito e um mapeamento de percurso e utilização, conforme fotos a seguir:

[43] Varvito é o nome utilizado pelos geólogos para denominar um tipo de rocha sedimentar única, formada pela sucessão repetitiva de lâminas ou camadas, cada uma delas depositada durante o intervalo de um ano. O Parque do Varvito, um monumento geológico inaugurado em 1995, é um patrimônio tombado pelo Condephaat, construído em uma área de 44.346 m2 da antiga pedreira.

Figuras 35 e 36: À esq., piso do Alpendre Frontal em detalhe. À dir., piso do Corredor Lateral, vista geral.
Fonte: Tânia Miotto, 2006

Além do material não ser o mais apropriado, outro fator que contribuiu para que ele não fosse mantido foi a falta de matéria-prima. A pesquisa da equipe levou ao Parque do Varvito e, em contato com o Parque, obtive-se a informação de que a pedra estava impossibilitada de ser extraída, já que as jazidas de Itu foram tombadas, restringindo sua extração.

Dentro desta situação, o varvito não podia ser mais extraído e substituí-lo por material semelhante seria recorrer em erros como a falta de resistência e incompatibilidade de leitura do templo.

> Esta comunicação se detém sobre as operações de “demolições” ou “apagamentos” em projetos nos quais a preservação atenta busca reconfigurar o edifício histórico na sua mais significativa materialidade em convívio com uma nova organização espacial (ALMEIDA & BOGÉA, 2007, não paginado).

A proposta foi realizar a substituição por um piso de característica semelhante ao das prospecções: o revestimento com tijolo, encontrado logo abaixo da camada de varvito (na década de 1940 o IPHAN já havia constatado a existência desses tijolos). A tijoleira encontrada nos referenciou a adotá-la, por apresentar melhores características para esse fim. Ela foi preservada, aplicando-se o novo piso acima de um colchão de areia como proteção mecânica. O novo modelo foi executado em uma olaria na zona rural da cidade de Salto/SP.

Figuras 37 e 38: Detalhes do piso de “tijoleira” encontrados na nave abaixo do piso de varvito.
Foto: Tânia Miotto, 2008.

A paginação encontrada nos tijolos estava em cacos, mas as juntas de dilatação estavam íntegras. À primeira vista, o material recém colocado sem a pátina do tempo incomodava. O interessante é que a sujidade presente na Capela era uma marca. A limpeza era necessária e o aspecto do material novo se chocava com o já existentes, mesmo limpo.

Na parte externa, o piso de varvito foi mantido, pois as prospecções arqueológicas constataram um calçamento antigo, abaixo do nível existente, encoberto pelo aterro de reformas anteriores. Havia referência de sua existência pela documentação fotográfica. Optou-se, então, pelo refazimento do calçamento, mas com outra função: como uma calçada de piso auto drenante encobrindo a canaleta de águas pluviais. Essa referência possibilitou um destaque na compreensão histórica do edifício quando composta como um elemento de funcionalidade.

Com a correção do nível do terreno na parte posterior da Capela, foi devolvida a cota original de modo a evitar o umedecimento da base das paredes de taipa com o escoamento direto das águas pluviais nas paredes. O calçamento no perímetro total da Capela e calha com piso auto drenante, executado no alinhamento do beiral dos telhados, também auxiliou no escoamento das águas pluviais.

Figura 39: Detalhe do calçamento com piso auto-drenante ao redor da Capela.
Foto: Tânia Miotto, 2009.

*Tijoleira*

> Como afirmara Lina Bo Bardi em outra ocasião, "é preciso se libertar das amarras não jogando fora o passado e a história da arquitetura. Libertar-se conjugando o passado como um tempo de verbo: o presente histórico. O passado visto como presente histórico é uma coisa viva [...]. Frente ao presente histórico, nossa tarefa é forjar um presente verdadeiro (BO BARDI, 1992, p.17).

Quando se fala em tijoleira, no caso de São Miguel, nos remete ao material do piso encontrado sob o varvito, que estava em cacos, mas as juntas de dilatação íntegras. Para se conseguir um tijolo no formato semelhante, foram necessários testes e buscas que duraram cerca de dois anos. Finalmente, o proprietário de uma olaria na zona rural da cidade de Salto/SP lembrou-se de ter visto o avô produzir peças parecidas e as formas utilizadas estavam guardadas no depósito da olaria, o que possibilitou sua reconstituição.

Além da pesquisa de material e fornecedor, a busca também por uma tonalidade adequada. Resgatada uma amostra íntegra, reproduziu-se um piso que se aproximasse em cor, textura e tamanho ao original. Houve um tratamento para aumentar sua resistência à abrasão e trânsito dos visitantes, ademais a cor do material traria uma claridade à Capela perante o verde das esquadrias e a brancura da taipa; luminosidade agregada à história.

À primeira vista, o material recém colocado sem a pátina do tempo incomodava: o interessante é que a sujidade presente na Capela era uma marca. A

limpeza era necessária e o aspecto do material novo se chocava com o já existente, mesmo limpo. A decisão de retomada da tijoleira, não de um estágio anterior como modelo, foi mais do que um simples transporte de estilo para uma etapa posterior. Na especificidade de cada momento histórico, procurou-se estabelecer uma expressão formal da época presente, não uma época verdadeira, mas condizente à uma realidade que atendesse suas necessidades.

Ao examinar as conexões entre a teoria e prática da restauração, estabelecem-se as bases para a intervenção, considerando sua fundamentação perante as várias posturas ligadas às condições do Monumento encontradas.

### *2.2.3.5 Esquadrias*

#### *Janelas e Portas*

> Algumas portas e janelas são recentes e devem ser substituídas, assim como o gradil do alpendre; no orçamento se incluiu a refatura de algumas portas e janelas e concerto de outras (SAIA, apud GONÇALVES, 2003, p. 85).

O primeiro fato relevante a ser comentado é a presença de elementos de confecção recente nas primeiras considerações de Saia em carta a Rodrigo M.F. de Andrade (1939). Em outro trecho, há a intenção de reconstituição do suposto gradil original do corredor lateral, num surgimento das primeiras questões importantes do futuro projeto de intervenção em meio à incerteza de diretrizes e metodologias.

Figura 40: Janela externa do anexo à Capela Lateral.Observar a balaustrada, folhas de madeira interna e as inscrições em baixo relevo no batente.
Fonte: Campoy, 2004.

Figura 41: Balaustrada do Corredor Lateral.
Fonte: Campoy, 2004.

Nos tempos do restauro (2002-2006), a Capela foi encontrada com suas esquadrias em estado satisfatório, com necessidade de revisão, porém com raras unidades faltantes. Todas as peças foram mantidas e submetidas aos procedimentos básicos de preservação, tendo como características:

- Confeccionadas em madeira, as vergas (peça de madeira que se põe horizontalmente sobre a ombreira ou batente) são em linhas retas;
- Janelas em duas folhas cegas que se abrem para o interior do Monumento - com balaustres de sessão quadrada, dispostos diagonalmente;
- Presença de Gonzos: dispositivo em madeira que permite a rotação da folha da janela em torno de um eixo, formado basicamente por um pino, um espigão (macho) que penetra e gira dentro de uma cavidade cilíndrica chamada cachimbo ou fêmea;

- Portas em madeira, com uma ou duas folhas. Destaque para a treliçada da Capela Lateral, a do Confessionário e a da Entrada Lateral e suas almofadas com inscrições em baixo relevo;
- Mínimas ferragens em ferro do tipo dobradiça ou fechaduras.

Figuras 42 e 43. À esq., foto da porta do Confessionário, Sacristia. À dir. a porta entre a Capela Lateral e a Nave. Fonte: Campoy, 2004.

As esquadrias apresentavam-se pintadas (verde paris) ou com resquícios de pintura branca. Realizou-se a prospecção estratigráfica, apresentando material para execução da pintura posterior, com numeração com base em marcadores no topo de todas as folhas de portas e janelas para identificação e posicionamento nos vãos originais. As folhas foram retiradas, bem como batentes e alisares, quando necessário, e protegidos para evitar danos ao longo da execução da obra. Por meio de processos manuais ou ainda sopradores térmicos, retiraram-se as sucessivas camadas de pintura e verificou-se o ataque de insetos xilófagos.

No caso de comprometimento extenso (mais de 1/3 das peças) houve a substituição integral, sem soluções paliativas de substituição parcial, por madeira similar, de mesmo dimensionamento e características, seca e de qualidade. Os segmentos que apresentaram fraturas ou remendos - folhas, locais de ferragens – foram substituídos por peças idênticas, repondo a estrutura e acabamentos, tomando cuidado especial com os encaixes.

Todas as peças foram fotografadas na desmontagem para controle e entendimento de remontagem. As peças novas foram identificadas para serem distinguidas das originais.

As peças retiradas para substituição foram guardadas e numeradas e as peças novas em madeira foram construídas no mesmo dimensionamento e características. As ferragens foram retiradas para recuperação ou substituição, conforme estado de conservação. Todo cuidado foi tomado no acondicionamento das peças durante a execução do restauro, a fim de evitar novos danos à superfície.

### *2.2.3.6 Varanda ou Alpendre Lateral*

> [...] elementos claramente portugueses, como os alpendres fronteiros das Capelas rurais (típicos das "Capelas de peregrinação" do extremo Norte galego de Portugal) (AMARAL, 1981, p. 49)

Figura 44 : Capela de São Miguel Paulista.
Fonte: Revista Veja São Paulo, São Paulo, edição 2137, 2009.

Figuras 45 e 46: À esq.,Sítio do Padre Inácio, Cotia. À dir., Sítio Santo Antonio, São Roque.
Fonte: OKA,Cristina. ROPERTO, Afonso.CotiaNet, São Paulo, 2005.Fonte: Guia São Roque, Pontos Turísticos ,São Paulo, 2010.

O histórico desse elemento arquitetônico, desde o período colonial, com a sua presença e funções - considerando essa terminologia aplicada a espaços arquitetônicos de morfologias distintas – tem como resultado seu uso nos diversos períodos da história, de acordo com cada contexto. A varanda como área de transição entre interior e exterior, tradição da arquitetura brasileira especialmente das sedes rurais coloniais, conhecidas como casas bandeiristas, foi definida por Lúcio Costa como contribuição indígena:

> [...] a cultura aborígene só influi na casa inicial em uma coisa – a sua planta. As feitorias foram as primeiras casas, eram verdadeiros alpendrados, onde se cozinhava e dormia. O fogo na parte central, os catres ou redes em volta, ou seja, opróprio partido da casa indígena.[...] À medida que o programa social evolui e a casa adquire sentido familiar, a planta se define. O centro do primitivo retângulo de quatro águas passa a ser amplo recinto fechado, de telha-vã e chão de terra batida ou piso de lajotas de barro, contido por duas varandas, uma à frente, outra aos fundos, e por sua vez entaladas entre corpos laterais compartimentados (COSTA, 1995, p.212).

*Restauro-1939*

Na Capela de São Miguel houve a idéia de retornar ao original no corredor[44] lateral desde as primeiras intervenções. No restauro de 1939, após a remoção dos revestimentos deste ambiente, verificou-se que os fechamentos eram em tijolos, confirmando uma execução posterior. No alpendre frontal, os pilares também eram de tijolos, mas foram conservados, espelho de uma restauração mais conservativa, removendo-se apenas as bases salientes dos pilares.

[44] Segundo Lúcio Costa, era preferível corredor ao invés de alpendre. Alpendre não atende à caracterização de área integrante da estrutura da casa, ao passo que a palavra alpendre, lembra acréscimo. Depoimento à Aracy Amaral, 26/05/1972.

Figuras 47 e 48: À esq., aspecto externo do corredor lateral, anterior à intervenção de Luís Saia. Notar a calçada externa em Lages de Itu. O pequeno guarda corpo de taipa recebeu uma camisaria de tijolo. À dir., após a retirada do fechamento de tijolos, o muro de taipa à vista na parte inferior.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

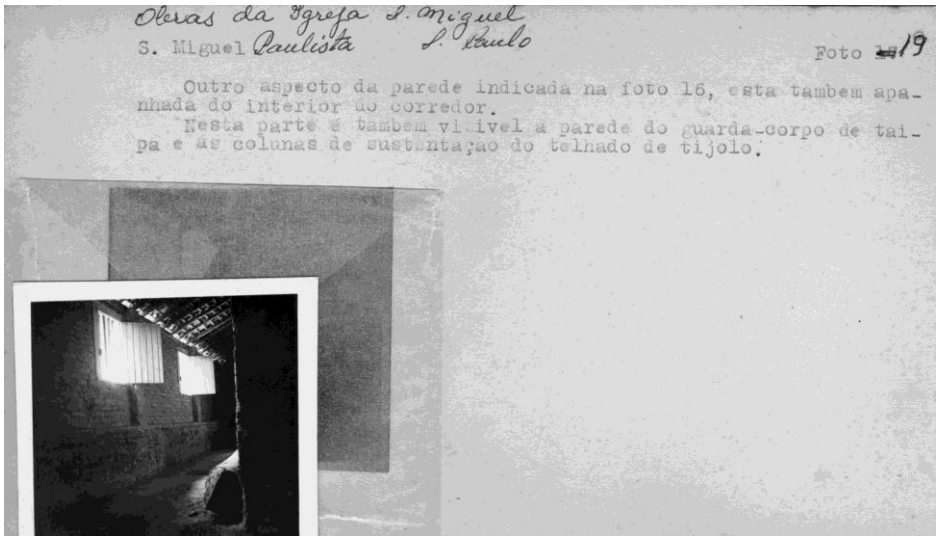

Obras da Igreja S. Miguel
S. Miguel Paulista S. Paulo
Foto 19
Outro aspecto da parede indicada na foto 16, esta tambem apanhada do interior do corredor.
Nesta parte é tambem visivel a parede do guarda-corpo de taipa e as colunas de sustentação do telhado de tijolo.

Figura 49: Fichamento com foto do lado interno do corredor lateral, mostrando a parede de tijolos que revestia o muro de taipa, 1939.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Quando foi retirada a parede de tijolo que fechava o corredor lateral, encontrou-se um muro de taipa de 70cm de altura aproximadamente, que apoiava a parede, reforçada em alguns pontos por colunas, também de tijolo. Em pequenas falhas na estrutura, que apoiava os tensores da armadura do telhado, ainda havia restos dos primitivos esteios.

Em outra foto, o relato da descoberta de vestígios de pintura no encontro da parede de tijolos do corredor lateral com a parede de taipa revelou que havia ali anteriormente um vão. Para Saia (1939), a clareza das informações fazia

com que se conservasse o alpendre, apenas fechado pela grade com os esteios de madeira.

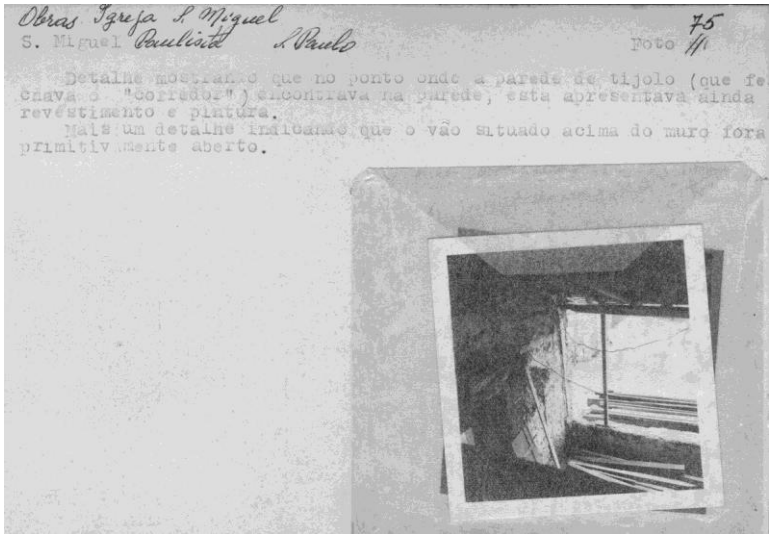

Obras Igreja S. Miguel
S. Miguel Paulista S. Paulo
75
Foto 1/1
Detalhe mostrando o que no ponto onde a parede de tijolo (que fe
chava o "corredor") encontrava na parede, esta apresentava ainda
revestimento e pintura.
Mais um detalhe indicando que o vão situado acima do muro fora
primitivamente aberto.

Figura 50: Fichamento com foto do lado interno do corredor lateral, com amostragem do revestimento da pintura no encontro das paredes, 1939.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Em carta de Rodrigo à Saia, datada de 10 de Janeiro de 1940, este relatou que recebeu a informação sobre os achados do alpendre lateral. Assim, o alpendre foi fechado com uma balaustrada de madeira de seção quadrada disposta diagonalmente, embasado nas evidências e nos testemunhos dos moradores.

> d) segundo informes colhidos numa pesquisa que fiz entre velhos moradores, toda extensão deste alpendre lateral era feita por uma grade de balaústres de seção quadrada colocados losangularmente. [...] Um dos informantes contou que nesta sala assim fechada funcionava a escola onde ele mesmo estudou quando criança (SAIA, 1940, não paginado).

*Opiniões*

Nem todas as decisões de restauro são por todos acatadas. Um exemplo é o depoimento do pároco Frei Romano Roque, em carta de 11 de Março de 1940 (acervo IPHAN, 9ª SR/SP.):

> 5º) Visto que uma sala de dimensões mais ou menos amplas constitui hoje em dia uma imperiosa necessidade para o desenvolvimento da vida de uma paróquia, conveniente seria, subdividir a grade projetada para fechar a sala que fica ao lado esquerdo da Igreja, por uma parede de tijolos ou de taboas.

Ele acrescentou que a construção de uma grade somente inutilizaria a sala para fins religiosos e prejudicaria o exercício das diversas funções paroquiais. Em 16 de Junho de 1941, após a finalização da obra, com a Capela em uso, Rodrigo escreveu a Saia suas solicitações:

> O arcebispo de São Paulo veio pessoalmente a este serviço solicitar providências no sentido da Igreja de São Miguel e [...] serem adaptados às necessidades de sua utilização atual, tendo-se em vista os seguintes inconvenientes que resultaram da restauração operada nos seguintes monumentos [...]

O pedido era pelo fechamento do alpendre lateral com vidraças, descrevendo uma improvisação que estava sendo feita com a colocação de uma cortina para que a lâmpada do santíssimo não se apagasse, visto que havia problemas de ventilação excessiva. Pombos e morcegos provocavam sujidades no interior da Igreja somados à poeira [45] da proximidade da Rodovia Rio-São Paulo e à falta de iluminação artificial devido a cobertura de telha vã. Há também o relato que a Igreja tinha sido "privada de consistório" pela transformação do ambiente lateral em alpendre.

Em resposta, José Souza Reis[46] relatou que a adaptação do corredor lateral em compartimento seria possível se houvesse um fechamento dos vãos entre as colunas de madeira com vidraças de correr, com caixilhos de madeira e vidros inteiriços a fim de transformar o aspecto simples do gradeado, pontuando que o fechamento poderia ser feito apenas no espaço necessário à utilização pretendida. Observa-se aí a preocupação com o uso e com o aspecto do Monumento (REIS, 1941, não paginado):

> Esta solução, entretanto, só deveria ser adotada em caso de grande necessidade de utilização do alpendre para local de permanência obrigatória, pois de qualquer maneira, importará muita alteração das características da construção.

[45] Provavelmente pela proximidade da Estrada Rio São Paulo, ainda não pavimentada.

[46] Carta de José S. Reis à Saia.

*Intervenção- 2006*

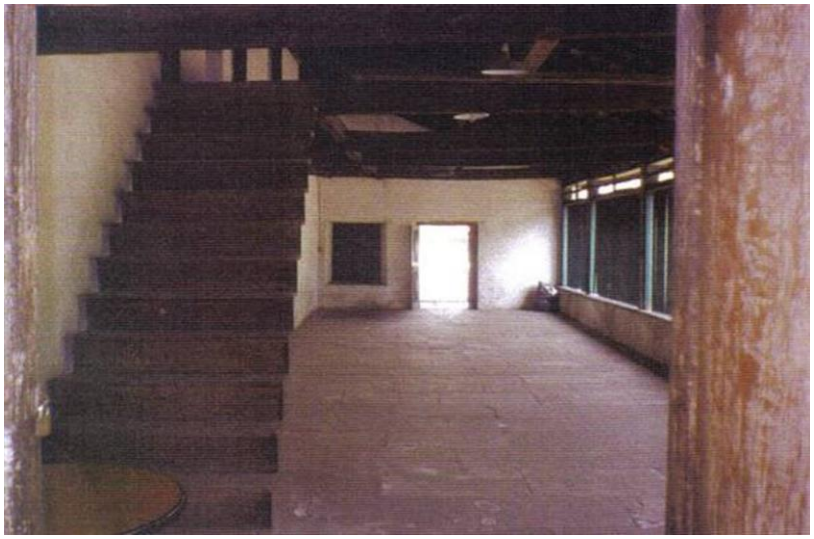


Figura 51: Vista geral do Alpendre Lateral, antes do restauro.
Foto: Tânia Miotto, 2006.

A varanda lateral, ou corredor lateral como é de preferência de muitos pesquisadores, sempre foi tema polêmico. Antes era um ambiente fechado na sua totalidade, depois foi refeito em seu aspecto por Luís Saia. Em meio a tantas controvérsias, a proposta era a manutenção da balaustrada com fechamento por um elemento transparente, pensado como espaço integrante de um circuito de visitação.

Era preciso saber o que significava este elemento do Bem e qual a sua conformidade na história. Conforme Amaral (1981), a solução vazada do alpendre possivelmente era uma separação entre a família e os índios, convertidos ou não batizados. Ainda deixava visível o altar-mor, mesmo com a Capela com as portas fechadas.

> Como estas construções estavam sempre isoladas, não existiu o problema da fachada, a vida diária, em lugar de se concentrar em torno do dos pátios internos, se desenvolveu nos corredores exteriores, criados como zonas de estar e de descanso, frente à uma perspectiva aberta, cheia de verde e de cultivos (GASPARINI apud AMARAL, 1981, p.78).

Com a manutenção da balaustrada, em dias com intempéries, era impossível transitar pelo ambiente, apesar da dimensão do beiral existente. A implantação da nova praça, um ambiente aberto, criou um corredor de vento e era necessário um maior conforto, sem a descaracterização do alpendre. A solução dos vidros transparentes corrediços, com a mínima estrutura de fixação, permitia o vedo, a transparência e a abertura quando necessário. Ademais, a taipa necessita de

ventilação para sua própria subsistência, observando que a vedação proposta alcançaria um limite, não sendo integral: haveria uma ventilação superior, idêntica à nave da Capela.

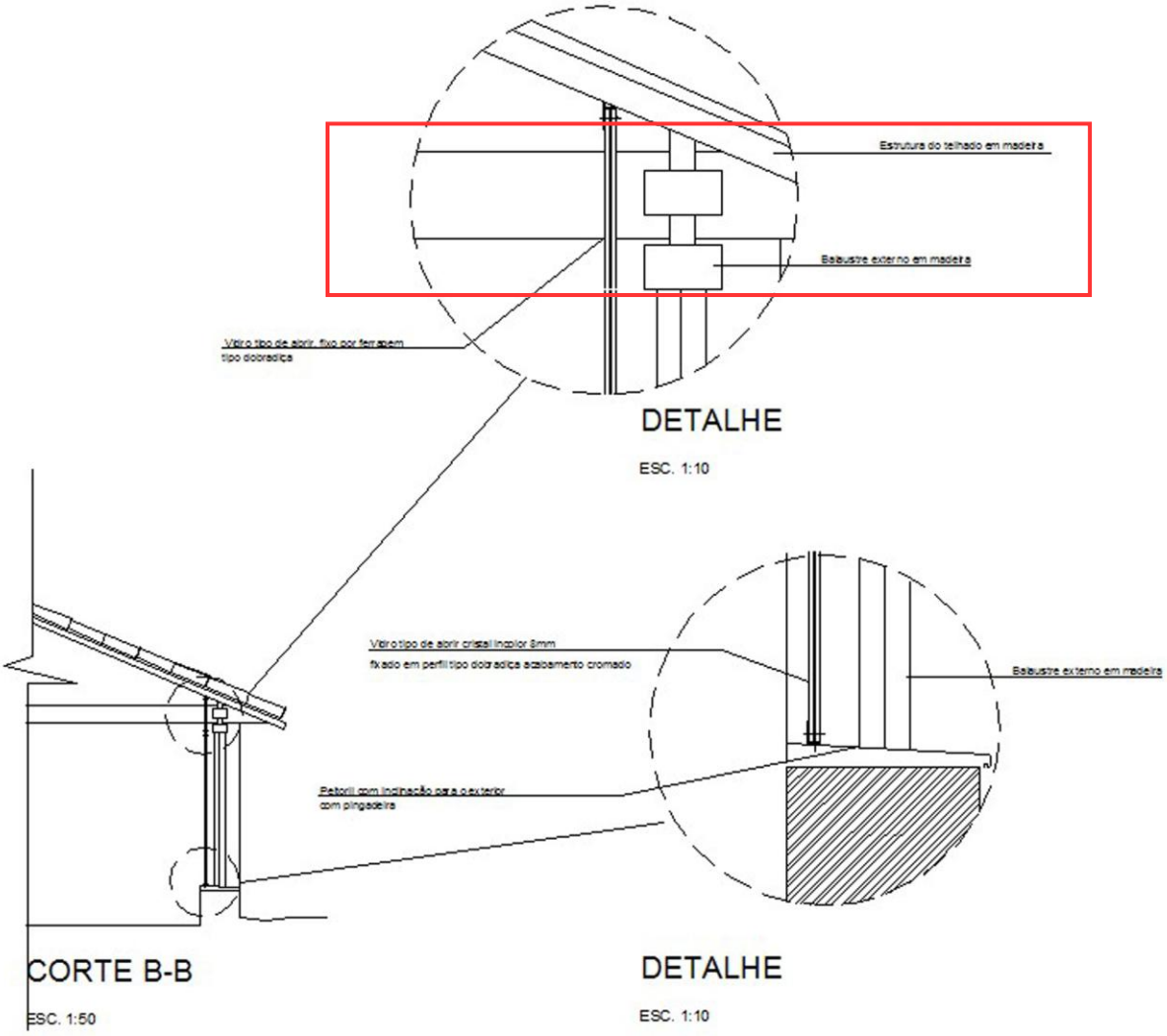



Figura 52: Prancha 21, parte integrante do Projeto de Restauro. Detalhe do fechamento em vidro da balaustrada lateral.
Fonte: M. Palote e Tânia Miotto.

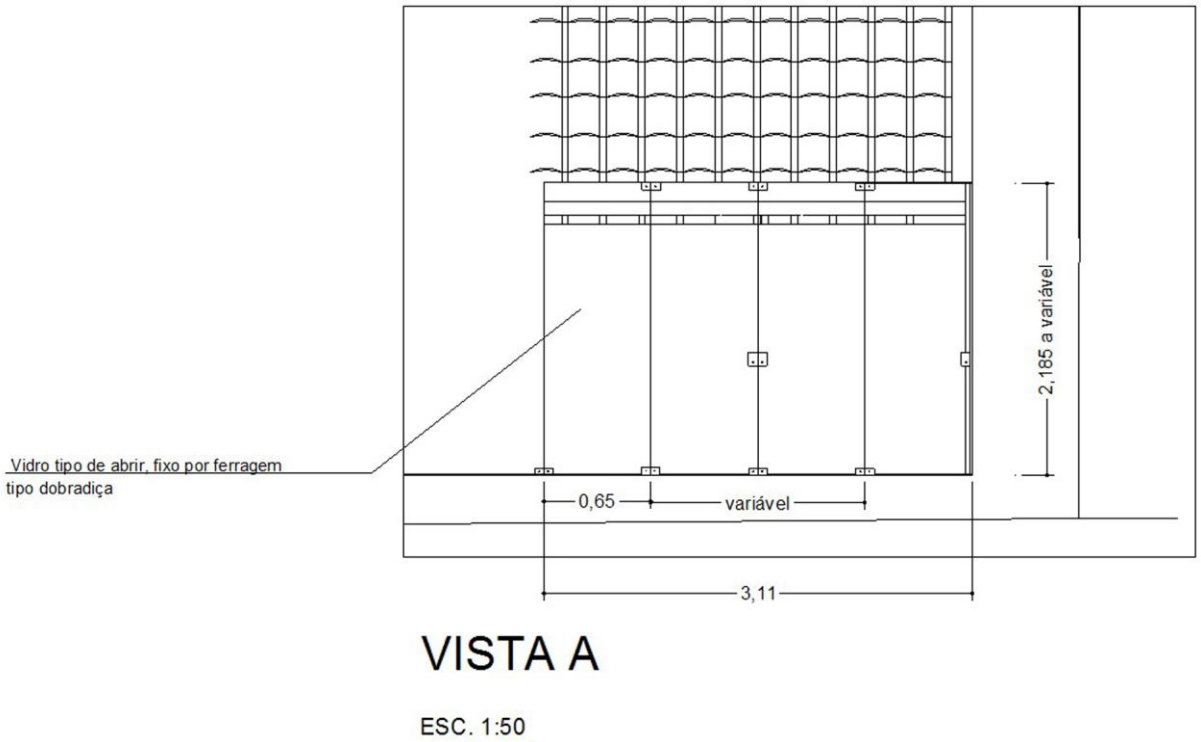



Figura 53: Prancha 21, parte integrante do Projeto de Restauro. Detalhe do fechamento em vidro da balaustrada lateral.
Fonte: M. Palote e Tânia Miotto.

A outra opção seria a manutenção das balaustradas sem o fechamento. Hipótese descartada. Todas as decisões foram discutidas com os órgãos competentes e apresentadas à comunidade, daí o tempo do trabalho e o tempo do restauro. Não há como fazer um bom trabalho rapidamente. Há muitas pessoas envolvidas, o patrimônio é de todos e envolve profissionais, órgãos e comunidade que necessitam discutir e pensar as atitudes em conjunto.

> [...] ou seja, alem de lidar com os dados do passado presentes no próprio objeto arquitetônico a fim de compreender sua lógica, em muitos casos, o novo programa vai exigir que seja criada uma nova ordem, modificando a natureza espacial, funcional, e até mesmo social do objeto (GONÇALVES, 2007, p. 19).

Figura 54: Vista em detalhe do Alpendre Lateral após o restauro. Detalhe do fechamento em vidro à esquerda. Foto: Tânia Miotto, 2006.

### *2.2.3.7 Pintura do Madeiramento*

Em janeiro de 1940, as camadas de pintura recente revelaram que estavam ligadas diretamente ao mordente; os cachorros dos beirais e as grades externas eram de cor verde esmeralda. No mesmo mês, Saia (1940, não paginado) solicitou ao Dr. José de Paiva Castro (diretor geral da Secretaria da Agricultura) 20 kg de “verde Paris” para pintura das portas e janelas.

> Creio que a solução para este problema é bem mais fácil que o dos altares: acho que as partes de madeira voltadas para o exterior devem ser pintadas nesta cor verde.

Havia dúvida sobre a pintura do coro, da armadura do telhado e dos cachorros da nave. As decisões foram pelo madeiramento da cobertura pintado na cor branca (de preferência caiada), os cachorros do beiral brancos, conservando o verde apenas nas janelas e grades.

Em 2006, houve a pintura do madeiramento estrutural na cor branca, resgatando a imagem do restauro de 1940, já que as peças atuais se encontravam com restos de pintura a cal nas peças lavradas e a óleo nas de corte mecânico, escurecendo a Capela. O uso da pintura se justificava não só pelo aspecto estético, mas preventivo: ela protegia o madeiramento e na avaliação de toda equipe técnica (arquitetos de projeto e de obra) ela foi resgatada.

A influência da escola moderna de arquitetura teve sua contribuição na feição final do monumento, após as obras de restauração: as superfícies mais lisas, lisas e brancas, caiadas, acentuando o contraste com as madeiras escuras (GONÇALVES, 2005, p.101).

Figura 55: Detalhe interno da Capela após intervenção do Arq Luís Saia, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 56: Imagem externa, depois da restauração, 1940
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 57: Imagem externa, antes da restauração, 1939.
Fonte: foto Germano. Acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

### *2.2.3.8 Concreto*

> Reforço da estrutura do edifício:
>
> a)Sugiro que se encaixe na estrutura da taipa um verdadeiro esqueleto de concreto armado que constará de três vigas dispostas horizontalmente (15 x 15cm), em três alturas, uma a um metro da base, outra na altura da base no pavimento superior e uma terceira na extremidade [...] (SAIA, 1939)

Não há como negar o uso do concreto como solução técnica nas primeiras intervenções do SPHAN: o método consistia na abertura de rasgos e, depois de executada a viga ou coluna de concreto, havia o preenchimento com taipa, dentro de uma justificativa.

> A vantagem deste processo reside sobretudo no fato de não ser necessário com ele, deformação alguma no caracter da construção de taipa (SAIA, 1939)

Como coloca Gonçalves (ano, p. 132), “era uma geração que ansiava por modernidade”. Perante o respaldo das posturas internacionais que indicavam o uso da técnica moderna, como na Carta de Atenas (1931), os técnicos aprovavam a utilização dos novos materiais, mas enfatizavam a necessidade de não alterar a originalidade das obras históricas.

> IV- Os materiais de Restauração

Em relação ao emprego de materiais, os técnicos aprovaram o emprego adequado de todos os recursos da técnica moderna e especialmente, do cimento armado.

Especificam, porém, que esses meios de reforço devem ser dissimulados, salvo impossibilidade, a fim de não alterar o aspecto e o caráter do edifício a ser restaurado.

Recomendam os técnicos esses procedimentos especialmente nos casos em que permitam evitar os riscos de desagregação dos elementos a serem conservados. ( Carta de Atenas, 1931)

Figuras 58 e 59: À esq., detalhe da Varanda Lateral, a escada que leva ao púlpito e a Viga de Concreto Armado, 1940. À dir., detalhe da parede no Alpendre, com o rasgo para o encaixe de uma viga de concreto armado sobre a verga da porta principal. Notar o desvio de encaminhamento da viga de concreto em virtude da importância do elemento.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figuras 60 e 61: À esq., vista da parede externa, próxima à sacada dos sinos, com detalhe dos rasgos para recebimento do concreto armado. Na foto ainda é visível os ferros para recebimento do concreto para finalização da coluna. À dir., vista da parede externa da Capela Lateral, com detalhe dos rasgos para recebimento do concreto armado. Esta parede foi encontrada com rasgos e preenchimento com vãos em madeira.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Na Capela de São Miguel, Saia (1940) encontrou uma camisaria de tijolos sobre a taipa e a retira, com base na afirmação de que este reforço tirava o aspecto característico da técnica: a ausência de retidão e superfícies planas. Apesar da preocupação de não deformar o caráter da construção, ao introduzir o concreto apareceu um caráter muito mais irreversível, como aponta Gonçalves (2005). Seguindo o raciocínio da autora, o uso do concreto estaria ligado mais a um desejo de uso do novo material do que a real necessidade, numa "modernidade de intervenção". Além disso, não existia o aspecto de ruína perante a documentaçào fotográfica apresentada.

> É no mínimo intrigante, então, frente à aparente integridade estrutural da edificação, a extensão dos serviços propostos, através da inserção de esqueleto de concreto armado, refuncionalizando os maciços de taipa e alterando sua matéria original (GONÇALVES, 2007, p.99).

A taipa não possui alicerces ou baldrames e é um simples socar da terra. Luis Saia enfrentou esta problemática ao conjugar estruturas mistas, de concreto e taipa.

> Art.12 - Os elementos destinados a substituírem as partes que faltem devem integrar-se harmoniosamente no conjunto e, simultaneamente, serem distinguíveis do original por forma a que o restauro não falsifique o documento artístico ou histórico (CARTA DE VENEZA,1964, p.3).

ELEVAÇÃO 01
esc 1:125
nesta parede de taipa havia estrututa de madeira anterior
encontrada apodrecida e substituída por vigas de concreto

Figura 62: Fachada Frontal-Levantamento restauro de 1940, com locação das vigas e pilares de concreto, realizado por Luís Saia,integrante do Projeto de Restauro.
Fonte: Projeto M. Palote e T. Miotto. Abril,2006.

*Intervenção-1939*

Ao estabelecer o conceito de intervenção com a introdução do concreto armado, paradigma recorrente das obras do SPHAN, surgiram dúvidas sobre os procedimentos adotados, já que não havia referências no Brasil. Diante deste momento de obra, as perguntas recorriam sobre as paredes desaparecidas de taipa[47] dos monumentos, se seriam ou não refeitas:

> Considerando o parecer[48], Saia abandonou a idéia de refazer paredes de taipa e adotou o procedimento de reconstruir paredes primitivas desaparecidas em alvenaria de tijolos de barro (MAYUMI, 2008, P. 68).

A modernidade era um "meio operativo de proteção, preservação e consolidação dos monumentos, [...], quer nos arranjos que lhes permitam sobrevivência e uso adequados na vida moderna", dizia Saia (1972, p.16), conforme texto da revista CJ Arquitetura, publicado em 1977[49]. Nos procedimentos de restauro, era uma atuação que adaptava o passado ao presente, numa atitude moderna na qual o concreto criava novos elementos necessários à recomposição.

A opinião do IPHAN do uso do concreto se difundiu em todo o tipo de edifício. A atualidade e distinção dos materiais originais eram justificativas:

- na Casa do Butantã, restaurada em 1954/1955, os serviços de consolidação estrutural introduziram uma cinta de concreto no respaldo das paredes concêntricas de forma a ficar invisível e não alterar a altura do edifício, na forma de um esqueleto de concreto armado;
- na casa do Caxingui, restaurada em 1967, há plantas com pilares de concreto nos cunhais e encontros de paredes, além de menção

[47] Conforme Mayumi, a taipa é ao mesmo tempo material e técnica e não admite refazimentos. Referindo-se às questões abordadas por autores como e Fernando Machado Leal, este último a partir de texto de Paulo Tedim Barreto, citando o Padre Florian Backe: "com o correr do tempo o maciço se petrifica adquirindo solidez extraordinária".Apesar disso, da frágil constituição qualquer intervenção é irreversível, ou seja novos maciços não se compatibilizam com os antigos, o preenchimento das lacunas com a própria técnica de constiruição também não é conveniente e daí a necessidade de estudos criteriosos do material e técnica so sistema construtivo para intervenções pretendidas.p.125

[48] Parecer do arquiteto José de Souza Reis.

[49] In: GITAHY, 2007.

no orçamento de 29/10/1958 de vigas, colunas e base nas paredes externas de concreto armado (MAYUMI, 2008, p. 115);

- no Sítio da Ressaca, restaurado em 1978/1979, conduzido por Janjão, a introdução do esqueleto de concreto armado sofreu mudanças a partir de uma parede que ameaçava ruir e que, conforme laudo do IPT, teria sido provocado pela retirada do encamisamento de tijolos que diminuiu a espessura da taipa, escavação da base, vazamentos provenientes de água e esgoto e remoção da base da parede pelas prospecções arqueológicas. Estes itens somados desestabilizaram a parede. Assim, foram construídas alavancas e brocas suportando vigas baldrames nas bases. As partes faltantes da taipa seriam preenchidas com "capas" de argamassa armada nas faces tanto interna quanto externa e as lacunas obturadas com argamassa de cimento e tijolos de barro. Por um lado, houve a conservação do bloco original, de outro houve prejuízo da espessura e autenticidade[50].

> As lacunas deixadas pela remoção do encamisamento de tijolos e pelas envasaduras não originais foram preenchidas com novo encamisamento, do mesmo material (tijolo de barro), tendo sido abandonada a proposta de construir as tradicionais placas de concreto juntpo ao embasamento das paredes (MAYUMI, 2008, p. 187).

*Intervenção 2006*

Em São Miguel, o concreto fora recobrido com o revestimento de argamassa caiada, não distinguível a olho nu. Na retirada de partes do revestimento, após testes de percussão e mapeamento de danos aparentes por recortes geométricos, o concreto se mostrou em vigas e pilares, numa imagem de um material de natureza bruta em contrapartida a terra viva.

Nesse momento se vê agregar às escolhas de restauro, reflexões. Conforme Cesare Brandi (apud KUHL, 2004) há nos princípios para intervenção restauradora dois aspectos fundamentais, pontos das intervenções contemporâneas

[50] Como cita KUHL, 1998: "A autenticidade é a base de outros documerntos internacionais de preservação e é inclusive o fundamento para aceitação de um bem como parte do Patrimônio da Humanidade.".

nos monumentos do passado, datando a restauração como fato histórico indissociável do presente histórico que o produziu:

1. “a integração deverá ser sempre e facilmente reconhecível; mas sem que por isto se venha a infringir a própria unidade que se visa a reconstruir”;
2. “que qualquer intervenção de restauro não torne impossível mas, antes, facilite as eventuais intervenções futuras”.

Princípios como o da reversibilidade - que facilita qualquer intervenção futura - não alteram a obra em sua substância, devendo-se inserir de modo respeitoso em relação ao preexistente. Já a distinguibilidade faz com que não se induza o observador a confundir acréscimos com o que já existia anteriormente.

> Art.10 - Quando as técnicas tradicionais se revelarem inadequadas, a consolidação de um monumento pode ser efetuada através do recurso a outras técnicas modernas de conservação ou de construção, cuja eficácia tenha sido demonstrada cientificamente e garantida através da experiência de uso (CARTA DE VENEZA,1964, p. 3).

A intervenção no patrimônio histórico direcionada à viabilidade da proteção e as metodologias aplicadas em edificações antigas ainda não exploradas indicam a necessidade de se combinar a autenticidade com a adequação tecnológica. As intervenções brasileiras analisadas revelam não só a escassez de recursos, como a falta de crítica em torno dos critérios e conhecimento de materiais e técnicas disponíveis.

Ao equilibrar as estruturas de taipa de pilão com o emprego de métodos novos, como indicava as Cartas de Atenas e de Veneza por especialistas orientados por Lúcio Costa, havia o encobrimento dos acréscimos de concreto sob os lisos panos de argamassa com base em um modelo que assegurava uma condição estrutural:

> Depois de caiadas adquiriam uma brancura nunca vista, fazendo contraponto com todo o madeirame uniformizado em tons escuros obtidos com solução de estrato de nogueira. Essa pureza asséptica seria a recuperação de uma despojada “saúde plástica” constatada por Lúcio Costa nas construções de outrora, que teria sido a fonte natural de nossa arquitetura moderna (LEMOS, 2008, p 14).

A consolidação de uma técnica pela repetição formou um paradigma de um restauro pioneiro do IPHAN nos anos iniciais. O concreto era atual e se distinguia da taipa, seja para o preenchimento dos vazios, seja para consolidação ou como técnica, funcionamento e fatura. Qualquer intervenção se faz irreversível, a parede não se preenche com a própria técnica; daí a atuação moderna de adaptação do passado:

> À procura de soluções que atendessem as novas recomendações, os arquitetos pesquisaram materiais e técnicas de restauração mais afinadas com a taipa, tais como o solo-cimento e o solo estabilizado.[...], acabaram sendo preteridos por uma técnica inédita para essas casas: o lançamento do concreto armado sobre os muros de taipa, baseado na noção de preservação do caráter monolítico da taipa- que acabou se revelando solução muito mais invasiva do que o tradicional emprego do esqueleto de concreto armado em pontos isolados dos maciços (M AYUMI, 2008, p.299).

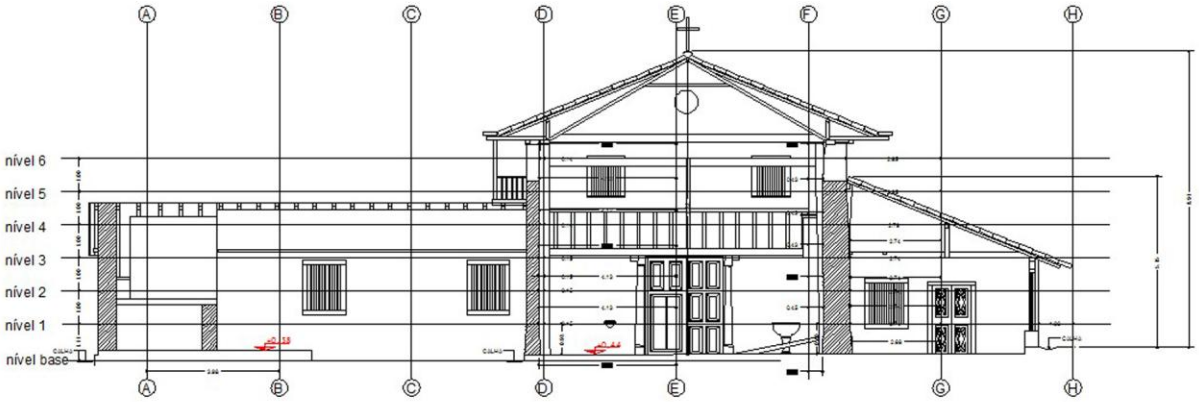



Figura 63: Corte esquemático da Capela de São Miguel, parte integrante do Projeto de Restauro, com levantamento das paredes de taipa em sentido vertical e horizontal.
Fonte: Projeto M. Palote e Tânia Miotto.F

Dos métodos de consolidação (esqueleto de concreto armado e lançamento de concreto ou argamassa armada sobre a taipa), pode-se concluir a mínima compatibilidade e máxima agressividade quando recobre a região a ser consolidada. Este novo revestimento retira o desenho natural da superfície, conforme levantamento métrico arquitetônico de 2006, de M. Palote e Tânia Miotto[51].

Cada restauração constitui um caso a ser analisado de acordo com suas particularidades. Para aqueles que atuam na preservação de bens culturais, é necessário superar atitudes ditadas por predileções, alicerçadas em uma visão

[51]Levantamento feito com eixos esquemáticos, em sentido tanto horizontal e vertical, com o uso de trena eletrônica, prumos e distâncias equivalentes. Uma forma de catalogação dos desaprumos da estrutura.

histórica e associadas a estudos multidisciplinares, justamente para se minimizar o risco de posturas individualistas. É preciso transformar esta repartição em coexistência entre antigo e novo, numa prática arquitetônica que testemunha o preexistente, mas não abre mão de fazer o que acha necessário em cada circunstância.

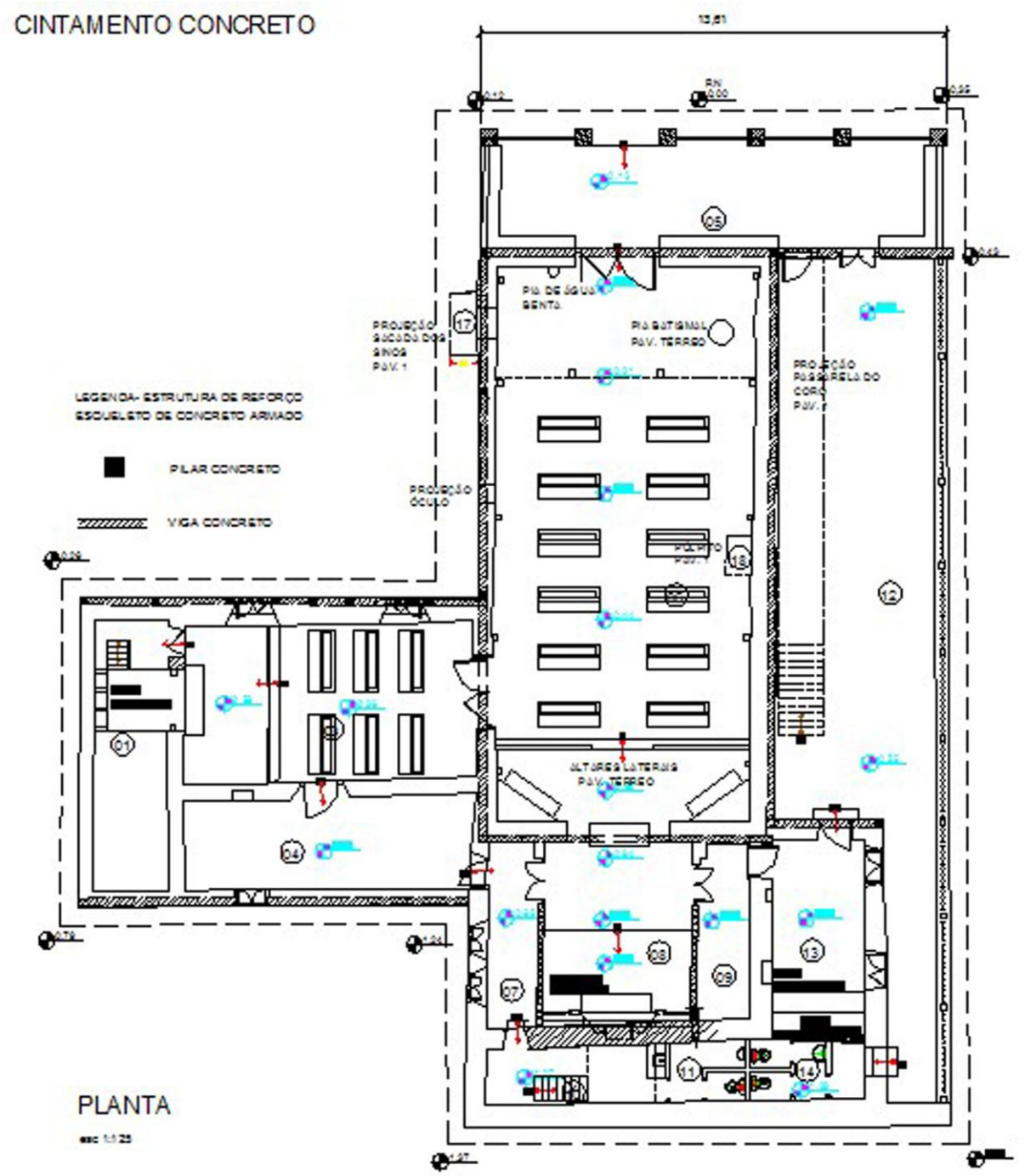



Figura 64: Planta-Levantamento restauro de 1940, com locação das vigas e pilares de concreto, realizado por Luís Saia, integrante do Projeto de Restauro.
Fonte: Projeto M. Palote e T. Miotto, 2006.

> [...] aquilo que a restauração deve almejar enquanto procedimento, que é, na diversidade das técnicas e meios necessários, a unidade metodológica e a coerência de critérios (KUHL, 2002, nào paginado).

### *2.2.3.9 Restauração dos Altares -1939*

Saia enviou por Mário de Andrade o problema da pintura das partes de madeira da Capela, diante da hipótese de que os altares-mor eram primitivos e que sob as camadas recentes estariam outras mais antigas. Houve a colaboração do pintor Paulo Rossi, mas diante dos resultados insatisfatórios contratou-se Gustavo Rebolo, que encontrou em alguns lugares 4 ou 5 camadas sobre a pintura de junção com o mordente.

> A camada de pintura imediatamente ligada ao mordente e portanto a mais antiga é formada de grandes panos cercados por duplo filete com cantoneiras nos encontros ( SAIA, 1939)

Os panos centrais encontrados eram verde claro, os filetes cor de rosa e roxo, os panos de cerco azuis. Os frisos e molduras pareciam folheados a ouro (não havia vestígio de pintura sobre o mordente). Saia pediu a opinião sobre o critério de conservar, deixando a última camada no estado encontrado apenas preenchendo as partes perdidas numa cor aproximada. Visto à distância se teria a impressão de uma recomposição integral, mas na aproximação revelar-se-iam as partes perdidas. A dúvida pairava sobre os frisos, que não possuíam camadas sobrepostas:

> Continuar o custoso e lerdo trabalho de remoção das camadas mais recentes de pintura com os processos delicados que não prejudiquem (dentro de um certo limite, é claro) a camada mais antiga ( SAIA, 1939)

A vantagem do processo recaia sobre a conservação de todas as intervenções. A desvantagem seria o aspecto do conjunto, já que paredes e forro teriam um aspecto novo com altares patinados e incompletos, além do fator do custo da atividade.

A outra opção seria restaurar, já que os panos originais eram largos e sem figuras onde haveria a repetição da mesma cor, num processo mais rápido e de

custo menor. As camadas existentes seriam retiradas com soda cáustica, porém num futuro não haveria a possibilidade de adoção de um critério diferente.

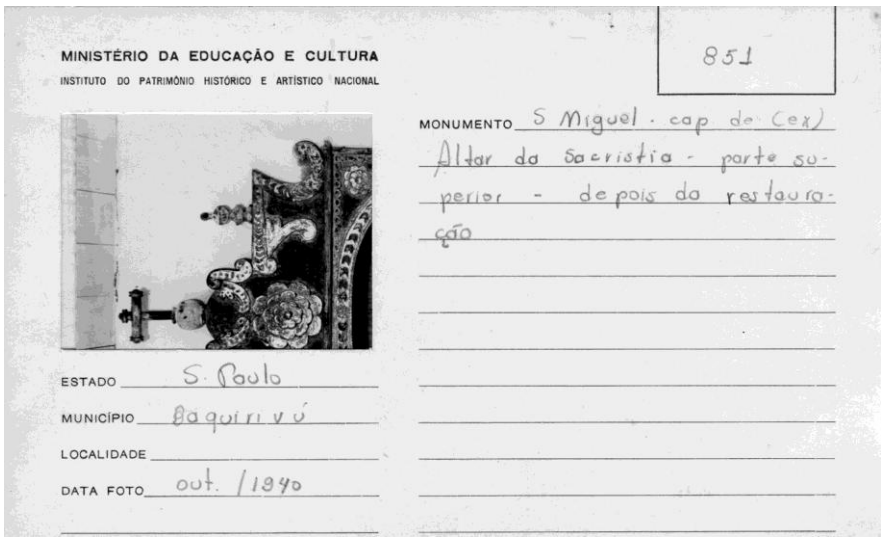
No altar da sacristia foi encontrado um fundo azul e entalhes folheados a ouro. Havia interesse na talha, no pequeno tamanho e na autenticidade do conjunto:

> [...].esse eu acho que seria uma solução justa: a raspagem completa e cuidadosa das camadas recentes se conservando a primitiva com o azul e o folheado a ouro encontrado (SAIA, 1939).

Saia (1939) ainda escreveu a conservação ser de melhor opção com o espírito da época, abandonando o passado imediato pelo mais antigo e valorizando, às vezes, em prejuízo da boa composição e de outros detalhes artísticos.

As decisões foram:

1. Altar da sacristia: considerada uma peça autêntica. Seria necessário refazer a pintura primitiva, com a resolução de Gustavo Rebolo de se retirar as camadas recentes de pintura delicadamente procurando não prejudicar os panos, neutralizar as reparações e não tocar no que foi encontrado.


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

851

MONUMENTO S. Miguel - cap. do Cex)
Altar da Sacristia - parte superior - depois da restauração

ESTADO S. Paulo
MUNICÍPIO Baquirivú
LOCALIDADE
DATA FOTO out. / 1940

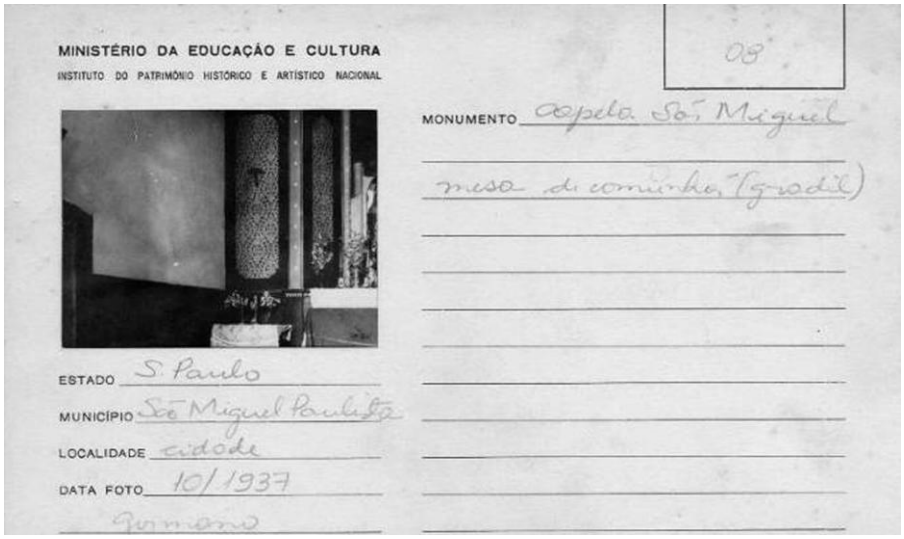
Figura 65: Ficha catalográfica com detalhe do Altar da Sacristia
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 66: Altar da Sacristia com Cômoda, após o restauro, 1940.
Fonte: Foto Germano. Acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

2. Altar-mor: adotar o restauro, pelo fato de não se ter a impressão da pintura muito antiga, apesar das 4 ou 5 camadas encontradas. Rebolo (1939) sugere a documentação criteriosa da última camada, com croqui em escala real, remoção das camadas recentes para repintura.

3. Altar-lateral: idem Altar-Mor, dando atenção às superfícies da caixa de base e as decorações que deveriam ser restauradas.

Figuras 67 e 68: À esq., arco Cruzeiro e Altar-Mor, vista Geral, 1940. À dir. altar lateral.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.


MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL

09

MONUMENTO Capela. Sã. Miguel

meza di comunhão (grade)

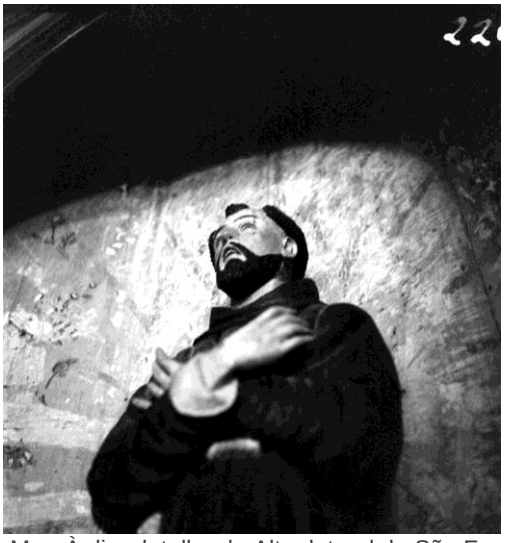
ESTADO S. Paulo

MUNICÍPIO São Miguel Paulista

LOCALIDADE cidade

DATA FOTO 10/1937

Figura 69: Ficha de catalogação.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.


Figuras 70 e 71: À esq., detalhe pintura do Altar-Mor. À dir., detalhe do Altar lateral de São Francisco, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

4. Altar da Capela Lateral: atenção a decoração existente na parte interna.

Figuras 72 e 73: À esq., detalhe do Altar DA Capela Lateral, 1940. À dir. detalhe do Altar lateral de São Francisco, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

### *2.2.3.10 Imagens*

Em 17 de Julho de 1952, Saia escreveu a Rodrigo sobre a danificação das imagens de São Miguel ocorrida em 23 de Junho:

1. Imagem de São Miguel de terracota e tecido, com mais danos à cabeça e sugerindo a recomposição parcial;
2. N. Sra da Piedade em terracota, a mais danificada;
3. N. Sra da Conceição, não muito danificada;
4. São Francisco, em madeira, com apenas a base quebrada.

Figuras 74 e 75: À esq., imagem N. Sra da Conceição (barro), 1940 e, à dir., após os danos, em agosto 1953.
Fonte: Foto Germano. Acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figuras 76 e 77: Imagens Sant'Ana e N. Sra da Conceição (barro), 1940. À dir. Imagem S. Miguel depois de uma pessoa estranha jogar a imagem no chão da Capela, 1953.
Fonte: Foto Germano. Acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

*Restauro-2006*

O restauro foi executado após a consolidação dos componentes arquitetônicos de suporte (madeira) e foi objeto de projeto específico. Todos os componentes foram vistos e abordados como um conjunto, também integrados à arquitetura, a partir do uso popular que se formou naquele monumento e que lhe deram o significado que então possuem. Além do valor de expressão artística, raridade e antiguidade de cada peça, o conjunto ganhou grande valor como testemunho das épocas iniciais da colonização e população da atual região metropolitana de São Paulo (MORAES, 2006).

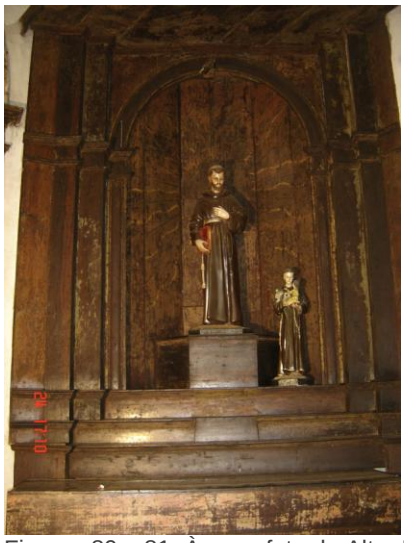
As intervenções firmaram-se em critérios éticos adotados em intervenções de restauro de bens culturais, com particular atenção aos critérios específicos para as obras-de-arte. O partido de restauro básico consistiu em limpeza, mínima interferência, estudo das peças para possível resgate de policromia, para uma leitura clara das características e valor artístico próprios e, conseqüentemente, de cada peça como um todo. Os danos foram amenizados até o ponto de não perturbarem a leitura, sempre com base na tipologia da peça. As reintegrações de forma e cor foram evidenciadas por meio de diferenças do plano das superfícies, da textura, da tonalidade das cores e do emprego de técnicas diferenciadas usuais em restauro.

Normalmente, as peças de madeira sofrem repinturas, que as descaracterizam pelo acúmulo de material e pela mudança de cores e tipo de tratamento cromático. Assim, a parte principal da intervenção foi a remoção das camadas de repintura e posterior reintegração cromática da policromia primitiva. Não necessariamente devesse resgatar a policromia mais antiga, podendo-se escolher outra camada que equilibre condições de resgate e representatividade. A decapagem foi quase toda feita com bisturi cirúrgico, para um melhor controle e seletividade das sucessivas camadas de tinta.

Todos os elementos artísticos encontrados na Capela seguiram procedimento de restauração definido por profissional qualificado. No entanto, os procedimentos básicos listados a seguir foram considerados:

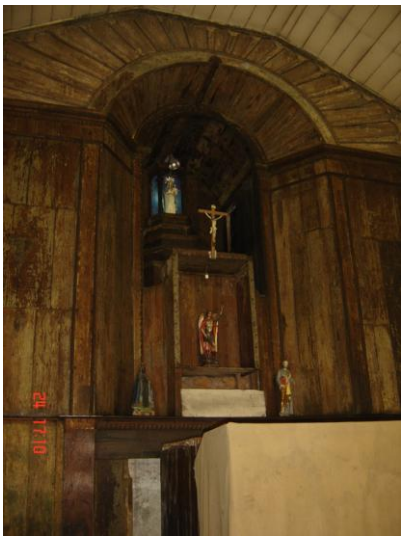
a. Catalogação e documentação fotográfica;
b. Prospecção pictórica, sendo resultado fundamental para a definição dos procedimentos posteriores;
c. Limpeza e escovação;
d. Reconstituição dos trechos com fraturas ou descolamento, seguindo a mesma especificação de material existente;
e. Imunização contra ataque de fungos e cupins;
f. Impermeabilização da base, junto ao piso.

Figuras 78 e 79; À esq., foto do Altar da Sacristia, vista geral. À dir., foto do Detalhe do Altar.
Fonte: Tânia Miotto, 2004; Maira Pajos, 2002.



Figuras 80 e 81: À esq., foto do Altar Lateral. Á dir., foto do Altar Lateral,
Fonte: Maira Pajos, 2002.

Figuras 82 e 83: À esq., Coluna Antropomorfa da Banca de Comunhão. Á dir. vista geral da Banca de Comunhão.
Fonte: Tânia Miotto, 2006; Maira Pajos, 2002.



Figuras 84 e 85: À esq., Pia Batismal. À dir, Altar Mor.
Fonte: Carlos Campoy, 2004.

Figuras 86 e 87: À esq., Altar da Capela Lateral. À dir., Altar-Mor, visão geral.
Fonte: Carlos Campoy, 2006.

> Além do próprio estado de conservação, e até mais do que ele, são as próprias técnicas executivas empregadas na confecção de cada peça que determinam as possibilidades de restauro, a começar pelos recursos técnicos de restauro utilizáveis em cada caso (MORAES, 2006, n).

## *Considerações*

Tocar uma obra de arte é um grande desafio, como uma página em branco. O fato é que já existe uma preexistência. Até onde o restaurador pode intervir faz parte do processo, não é ato antecipado. Há diretrizes, porém elas podem tomar caminhos diferenciados e até imprevistos, já que a intervenção revela o inusitado, daí a surpresa na riqueza da descoberta. O óbvio não faz parte da prática.

No caso da Capela, foi preciso um estudo histórico e invasivo de decapagem, já que o óleo queimado encobria todas as informações desejadas (técnica utilizada para evitar ataque de insetos xilófagos). Porém, o óleo impregnado se sobrepunha as pinturas remanescentes e acabava se tornando parte das mesmas.

Não havia mais cores, era um branco raspado, numa forma íntegra, onde as cores, elementos e informação quase inexistiam. O ateliê Júlio Moraes foi contratado e, assim, iniciaram os trabalhos. Após a pesquisa, a intervenção previu o resgate de cores (onde a informação era precisa). Nas formas, os critérios se perdiam haja vista a falta de solidez das informações. O restauro dos altares de 1939 ainda era atividade vaga, sem embasamento de técnica e tecnologia: os pioneiros de 1939 bem o fizeram ao saber até onde ir.

Nosso olhar tem a habilidade de completar determinados formatos (um cubo em perspectiva, um círculo inacabado.). Portanto, a recuperação se ateve a elementos que nos forneciam sua recuperação integral, já que não havia a certeza de determinados elementos integrantes. O resultado final foram pinturas figurativas, sombreamentos que permitiram ao olho humano recuperar formatos, na sua cor, sem a informação por inteiro.

A intervenção deve ser feita para ser pensada e refletida: a informação pronta não basta e a atividade é refeita a cada olhar. Isto é o que enriquece o trabalho.

*2.2.3.11 Pinturas Murais*

A riqueza das pinturas murais pode ser notada pela realização estética, diversidade dos materiais e técnica, sendo também as superfícies arquitetônicas e as camadas de acabamento de importante valor histórico, estético e técnico, já que a parte integral dos monumentos e sítios deve ser preservada, sempre que possível, no local. A maioria das patologias está relacionada com a má condição do edifício, com o uso inapropriado e a falta de conservação, complementado por restauros, métodos e materiais inapropriados, além de qualificações profissionais de baixo nível, justificando a necessidade de regras adequadas a sua conservação e restauro.

> O envelhecimento natural é um testemunho da passagem do tempo e deve ser respeitado ( ICOMOS , 2003, p 4).

Há princípios que devem ser seguidos, como, por exemplo, intervenções realizadas sob autorização dos órgãos responsáveis e investigações acadêmicas não destrutivas para se averiguar as dimensões histórica, estética e técnica, com abordagem multidisciplinar. De acordo com a Carta de Veneza, a conservação e restauro das pinturas murais devem ter seu estado registrado, bem como os materiais e a metodologia usada. Este material deve ser mantido no local e se orienta à publicação para possibilidade de pesquisa. A conservação preventiva possibilita minimizar o desgaste com base em acompanhamentos da pintura e do espaço. Ainda:

> Art.16 - Os trabalhos de conservação, restauro ou escavação devem ser sempre acompanhados por um registro preciso, sob a forma de relatórios analíticos ou críticos, ilustrados com desenhos e fotografias.
>
> Todas as fases dos trabalhos de reparação, consolidação, recomposição e reintegração, assim como os elementos técnicos e formais identificados ao longo dos trabalhos devem ser incluídos (Carta de Veneza, 1964, p.4).

Elementos pertencentes ao edifício, a conservação das pinturas deve ser pensada em conjunto. Intervenções, como consolidações, limpezas e reintegrações, devem ser mínimas e necessárias para não haver perda do material ou autenticidade pictórica. Preferencialmente, as camadas estratigráficas devem ser preservadas, mostrando com clareza a história das pinturas, de preferência no local.

Devem ser conservadas as alterações físico-químicas (exceto se sua retirada alterar algum aspecto) e também os acréscimos (intervenções e superposição de pinturas), entendidos como integrantes e reveladores da história, sendo importante que o público tenha acesso a este patrimônio cultural com base na metodologia de circulação e uso da área.

> O dado que seria o mais importante no que diz respeito à pintura, entretanto - determinação da técnica empregada -, nem sempre poderá ter uma resposta científica e, portanto, a cautela e a experimentação com os materiais a serem utilizados na restauração não deverão ser consideradas questões supérfluas, de um reconhecimento genérico, realizado sobre base empírica e não científica da técnica utilizada na pintura em questão. Todos os métodos e materiais usados na conservação e no restauro das pinturas murais devem ter em atenção a possibilidade de futuros tratamentos (Carta do Restauro, 1972 Anexo C,, p.11).

A utilização de materiais novos deve ter como base testes laboratoriais e experimentos em outras intervenções, em vista do pouco conhecimento do emprego da técnica, estimulando a prática de técnicas conservadoras e respeitando a harmonia com a pintura e estruturas existentes.

*História*

> Pintura e escultura exercem na arquitetura função nitidamente arquitetônica. Pintura e escultura poderão ter vida independente. No entanto, quando aplicadas a arquitetura,tornam-se detalhes de um todo. Cabe ao arquiteto coordenar e conjugar todos estes esforços. O trabalho final deve reunir harmonicamente a função, a técnica e a plástica (LEVI,1954, não paginado).

As pinturas parietais foram consideradas durante anos produtos de arte menor e não foram estudadas por historiadores. Porém, têm sido expressões da criação humana desde os tempos mais remotos, como a arte rupestre até os murais atuais. Diretamente ligada à história da arquitetura, extrapola a condição estética: VITRUVIO(2006)[52] já citava temas pictóricos e os relacionava à beleza e conservação. Adequando tipologia de formas e cores, para sua realização é preciso conhecer a tecnologia da construção (o suporte), e a capacidade de fixação da cor, combinando o encobrimento com manifestação artística.

[52] Tratado De architectura.

Atravessando o século XIX e início do XX, esta manifestação artística relacionou compartimentos a determinadas formas com uma ornamentação característica. Segundo Tirapelli (2007), no estado de São Paulo a riqueza do café possibilitou às pinturas murais o caminho das fazendas do Vale do Paraíba aos palacetes urbanos. Igrejas como a de Santa Ifigênea (1912), com Gino Catani e Benedito Calixto, também são exemplos do pouco que restou deste ornamento. Conhecendo a decadência nos anos 1930, ela foi retomada somente nos anos 1950, exemplo da Capela do Cristo Operário, no bairro do Ipiranga, em São Paulo, onde Alfredo Volpi pintou cenas em 1951.

Figura 88: Visão geral do altar, com murais Cristo Operário, Sagrada Família e Santo Antonio.
Fonte : GONÇALVES, Valéria. Estadão.com.br/Fotos, 2009.

Era um momento vivo, que integrava arte e arquitetura em São Paulo, para a arquitetura moderna como também o mural de Portinari na Capela da Pampulha (Niemeyer, 1945) (CLARO, 2004).

Figura 89: Visão Igreja da Pampulha em Belo Horizonte – Azulejos de Portinari.
Fonte:Bulcão, Athos. Artista Plástico. Biografias. Vida e Obra, 2008.

*A combinação ambiente-pintura*

Na hipótese de destacamento ou transferência da pintura para conservação e restauro, esta só se justifica em último caso, quando descartadas todas as possibilidades de trato no local e quando for tomada a decisão por uma equipe de trabalho, considerando as qualidades físicas, estruturais e a beleza do fenômeno artístico como um todo.

> Artigo 9o - Todo edifício ou qualquer outra obra devem ser mantidos em sua localização histórica. O deslocamento de uma edificação ou de qualquer outra obra, integralmente ou em parte, não pode ser admitido, a não ser que essa solução constitua o único meio de assegurar sua sobrevivência (Carta de Burra, Austrália, 1980, p.3).

A transferência de partes íntegras para outro local, de modo que fiquem expostas à visitação, pode acontecer devido ao estado de conservação do edifício-sede: não tendo possibilidade de abrigar as pinturas em seus ambientes originais, discutem-se procedimentos técnicos para a remoção dos trechos íntegros. É o caso da Fazenda Rialto[53], em Bananal, SP, aonde três painéis deveriam ir para um edifício público ou museu da cidade ou ser inseridas em painéis especiais de

[53] Localizada à 10km do centro histórico de Bananal, era conhecida até 1842, como “Fazenda da Arribada”, por terem ali arribado as tropas de Caxias que regressavam de Silveiras (Revolução Liberal). Após o fim do ciclo do café, a fazenda sofreu com o descaso, e assim desapareceu uma das mais requintadas fazendas; a sede da fazenda recebeu um dos mais importantes conjuntos de pinturas ambientais, atribuídas ao pintor José Maria Villaronga. Nada restou desta histórica fazenda, que chegou a possuir uma estação da Estrada de Ferro Ramal Bananalense, inaugurada em 1883.

resina/argamassa neutra, afixadas em áreas correspondentes às primitivas. As reintegrações cromáticas se limitariam às lacunas; as argamassas novas entre os fragmentos não receberiam tratamento, manter-se-ia sua tonalidade natural. Nem as remoções nem os tratamentos se realizaram (os trechos permaneceram lá e ruíram), e daí a questão: haveria coerência na remoção?

> Art.7 - Um monumento é inseparável da história de que é testemunho e do meio em que está inserido. A remoção do todo ou de parte do monumento não deve ser permitida, exceto quando tal seja exigido para a conservação desse monumento ou por razões de grande interesse nacional ou internacional (Carta de Veneza, 1964, p.2).

Murais, com imagens íntegras e em sede original, combinados com mobiliário e objetos de época, propiciam um transporte seguido do entendimento acerca dos modos de morar de determinado grupo social, em um contexto histórico específico. As pinturas parietais perderiam seu sentido se não fossem vistas nas paredes originais, relacionadas a outras informações visuais: combinação do ambiente histórico com a pintura artística. Já um pedaço de mural da Rialto, se exposto em uma vitrine, ou sobre um fundo de argamassa neutra, não teria nenhuma significação além do "valor de antigüidade".

Dentro deste raciocínio, temos as pinturas murais[54] descobertas em São Miguel que estavam atrás de um altar lateral, quando foi retirado um retábulo de madeira da parte posterior. Recobertas na época dos padres franciscanos, a estrutura em madeira preservou esta inscrição na taipa. Elas possuem desenhos que se assemelham a um sol, algumas colunas e figuras pintadas com tons vermelhos. As paredes são originais do século 17, feitas de taipa e foram descobertas há cerca de dois anos.

[54] A pintura mural difere de todas as outras formas de arte pictórica por estar profundamente vinculada à arquitetura.Muralismo é a arte da pintura mural, que engloba o conjunto de obras pictóricas realizadas sobre parede. A técnica de uso mais generalizado é a do afresco, que consiste na aplicação de pigmentos de cores diferentes, diluídos em água, sobre argamassa ainda úmida.Vem da palavra latina murus, que significa “o muro.

Figura 90: Detalhe pintura mural.
Fonte: TRAVESSO, Gilberto. 2010.

Novas descobertas, esses “tesouros patrimoniais” escondidos atrás dos altares colaterais trazem à tona questões como: deve-se optar pela exposição da pintura mural, do altar, ou de ambos? Provocaria mudança no espaço litúrgico, se transformado num espaço de exposição? Do mesmo modo, depois da conservação e restauro, qual o método para preservá-los? Questões como estas estão sendo analisadas no processo de utilização da Capela, no circuito de visitação. Haverá um painel explicativo com reprodução do desenho; a exposição será criteriosamente estudada priorizando a salvaguarda desta arte encontrada. Opções como a remoção de uma pequena parte do retábulo e a inserção de um elemento transparente para visualização estão sendo discutidas juntamente com os órgãos de preservação. Até o momento ficou decidido que o altar não será removido, em respeito ao momento de inserção na história do Monumento

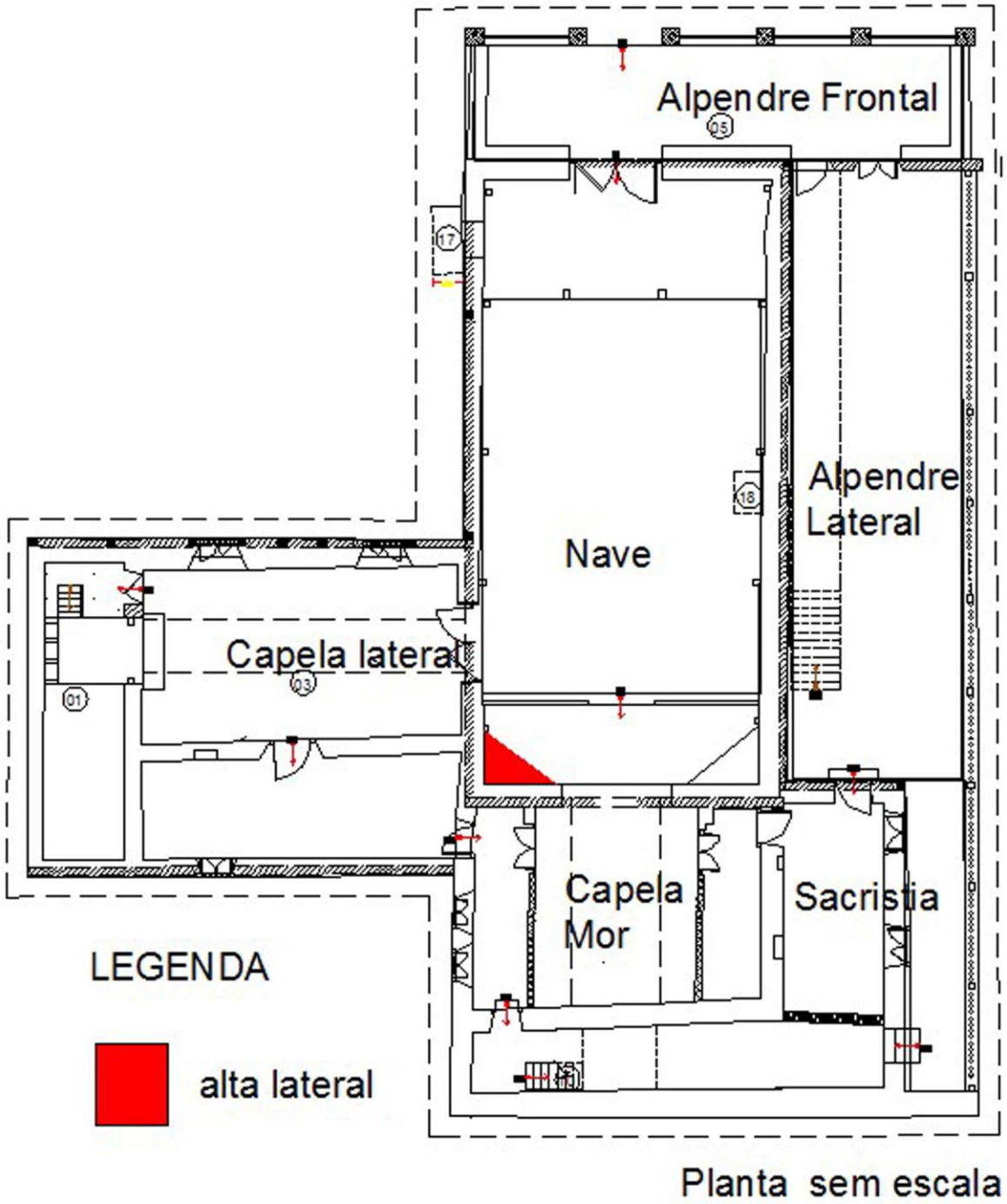



Figura 91: Localização da pintura mural.
Fonte: Tânia Miotto. 2009.

O estudo e divulgação devem ser incentivados, a fim de ampliar os saberes sobre os procedimentos ligados às práticas de conservação, além de fundamentar a preservação dessas representações. Imprescindível também é a formação profissional dos conservadores específicos desta ramificação do restauro[55]

[55] Conforme recomendação do Código de Ética do ICCOM – Comité da Conservação (1984) e por associações tais como a E.C.C.O. (European Confederation of Conservator-Restores' Organisayions) ou como o ENCoRE (Eurpoean Network for Conservation-Restoration Education).

e a preservação das técnicas tradicionais. Mas isto não implica a condição de que apenas artesãos possam fazê-lo: o essencial é a troca e divulgação de conhecimentos, numa atitude de interação entre profissionais conservadores e restauradores do mundo. Como afirma Tirello (2005, p.300): ”O passado, antes de ser didático, fascina por sua diferença com a atualidade. Costuma ser considerado um lugar de memória, de evocações, de reminiscências.”

A visualização das obras artísticas para os técnicos costuma acontecer no sentido contrário do público, que tem a inclinação de querer ver as pinturas sempre novas. Porém, o tempo das imagens é um presente que já está se modificando. O fato de ser elemento de fácil acesso e próximo da população o torna elemento de pertencimento das comunidades que o possuem. Democrático, de fácil identificação cultural e elemento conscientizador de preservação, como se deve conciliar divulgação e acesso a uma visitação? A consciência desta situação tem que começar pelo próprio restaurador, tanto no seu trabalho cotidiano como por meio das entidades e agremiações que faz parte.

> Pintura e escultura exercem na arquitetura função nitidamente arquitetônica. Pintura e escultura poderão ter vida independente. No entanto, quando aplicadas a arquitetura,tornam-se detalhes de um todo. Cabe ao arquiteto coordenar e conjugar todos estes esforços. O trabalho final deve reunir harmonicamente a função, a técnica e a plástica (LEVI,1954, não paginado).

Fundamental é a melhora da leitura do significado da pintura mural, levando em conta sua história, já que este fato colabora para reduzir a percepção das deteriorações e a distinguibilidade somados à reversibilidade dos retoques, item também aconselhável. Todos estes procedimentos sempre deverão ser acompanhados de uma gestão de obras e sob consenso dos órgãos responsáveis. Frisando novamente Tirello (2005, p.278):

> Restaurar significa ocupar-se desse envelhecimento da matéria, procurar detê-lo ou anulá-lo por meio de intervenções de caráter técnico e estético.

## 2.3 ARQUEOLOGIA

> À primeira vista, o passado predomina e regula a experiência presente.O presente desfaz-se constantemente para depositar-se como resíduo passado. O presente predomina enquanto memória presente das coisas passadas, visão presente das coisas presente e esperança presente das coisas futuras. Assim, presente e passado estariam misturados, numa unidade que permanece definitivamente enquanto memória (NEIVA, 1993, p 13).

O desenvolvimento deste trabalho baseou-se na importância da pesquisa durante a obra de restauro, fornecendo dados relevantes a pesquisadores, estudantes e interessados que buscam um conhecimento mais amplo relativo à história e à cultura do sítio. Neste sentido, a arqueologia de sítios históricos assume um papel de contribuinte para “uma completa compreensão da sociedade brasileira” (FUNARI, 1992, p.11).

> A fim de localizar os remanescentes arquitetônicos do período de existência do Templo, o trabalho voltou-se para prospecções arqueológicas em diversos pontos da área. A prioridade era levantar também indícios estruturais que pudessem atestar remanescentes das primeiras configurações da Capela, já que as características primitivas do edifício em estudo sofreram alterações durante os quase quatro séculos de existência.

Com esta proposta de pesquisa, a equipe de arqueologia identificou alguns fragmentos que caracterizaram os ocupantes do sítio. Neste sentido, foram evidenciadas, além da tralha doméstica, estruturas associadas aos sistemas construtivos, principalmente no encontro das paredes dos cômodos junto à sobreposição de calçamentos anteriores e pisos de terra batida, indícios que forneceriam a seqüência construtiva dos ambientes, fundamental para o entendimento de conformação do Bem.

### 2.3.1 A Cultura Material

A cultura material encontrada possibilitou estabelecer um período de ocupação local, permitindo datações relativas, como exemplo a faiança, elemento determinante no conjunto dos artefatos recuperados das escavações. Os demais artefatos encontrados remetem a épocas mais antigas. Datações laboratoriais e os resultados fazem com que alguns aspectos da antiguidade do espaço possam ser elucidados.

A importância desta pesquisa se dá em edificações onde a história muitas vezes não é suficiente para revelar as intervenções ocorridas, auxiliando diretamente no objetivo de conhecer a população que ali viveu, seus usos e costumes. Definindo a relação entre a arqueologia, pré-histórica e histórica: "[...] não se pode assinalar os limites tendentes a separar a história da arqueologia: elas não se sucedem, seguem caminhos paralelos, são irmãs" (FREDERIC, 1980, p.22).[56]

Desse modo, o papel do arqueólogo seria o de buscar nos vestígios materiais aspectos desta história desaparecida e a partir de uma observação sistemática extrair deduções plausíveis (LIMA, 1989). Por outro lado, a arqueologia passou a ser encarada como uma disciplina que agrega várias formas de abordagens.

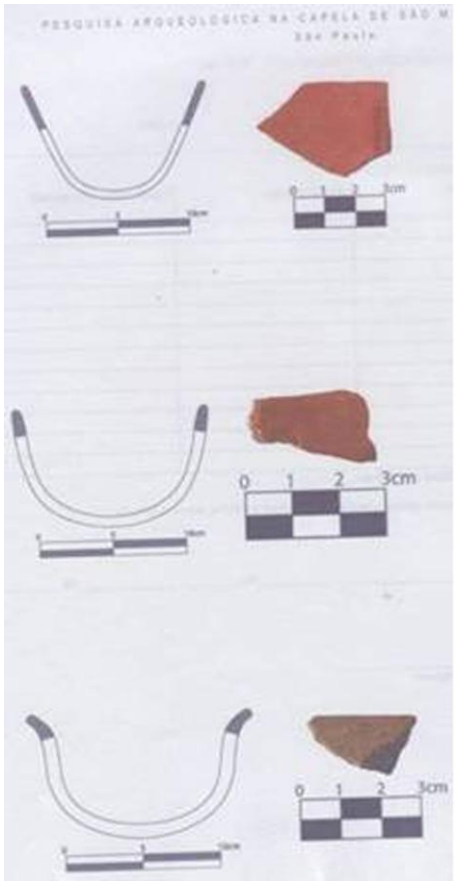



Figura 92: Imagem do relatório de Arqueologia: grade de Análise Cerâmica, com comparativo entre fragmento cerâmico encontrado e forma.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

Com relação à Capela de São Miguel, examinar a fundo a arqueologia teria a intenção de identificar características de antigas reformas e restaurações executadas durante aproximados quatro séculos, esclarecendo o desenvolvimento

56

dos sistemas e materiais construtivos utilizados. Os estudos dos costumes e culturas por meio de fragmentos respaldariam o entendimento histórico local, possibilitando ampliar informações históricas já consolidadas[57].

Este levantamento da restauração da Capela reuniu diversas etapas, como a limpeza da área, o quadriculamento - para direcionar as menções que localizam os objetos recolhidos e as composições fixas - os cortes do terreno e a análise laboratorial. Na etapa de cortes do terreno, os objetos encontrados retirados para análise foram fotografados, registrados por croquis e outras técnicas de registro peculiares. A somatória dos dados recolhidos e a conseqüente análise fizeram com que o estudo tomasse forma, permitindo que a história local fosse entendida como um todo, reconhecendo sua complexidade espaço-temporal.

As análises dos vestígios deste assentamento revelaram as verdadeiras origens do local e o início do processo de ocupação rumo ao Alto Tietê. O estudo arqueológico foi desenvolvido com a utilização de ferramentas apropriadas na pesquisa de bens históricos, conforme a legislação e as cartas de preservação pertencentes ao Programa Arqueológico do Município de São Paulo – LECAM1, desenvolvido pelo Departamento de Patrimônio Histórico do Município de São Paulo (DPH)[58].

O objetivo do trabalho não era esgotar as atividades de escavação no local, mas apenas sondar questionamentos técnicos da equipe de profissionais do restauro, já que o imóvel havia sofrido reformas e restaurações anteriores. Nesta busca das relações entre espaço construído e uso, as coletas no interior e nas proximidades do imóvel dariam indicações da existência, localização e natureza dos descartes, primários (do local do uso), secundários (fora do local do uso), adjacentes (nas proximidades), periféricos (em locais distantes) e dos sepultamentos humanos,

[57] A exemplo do correto início do aldeamento jesuíta, que pode remontar ao ano de 1560, com as ações de José de Anchieta, contrariando o ano de 1622, data oficial da fundação que é confundida com a construção da Capela em questão.

[58] A implantação de uma política de gerenciamento do patrimônio arqueológico municipal resultou na inclusão da Lei Orgânica do Município, em elaboração, do artigo 197: obrigatoriedade de acompanhamento arqueológico de obras públicas ou privadas que venham a ocorrer em áreas de interesse arqueológico. Surge o projeto-piloto "Cadastro de Sítios Arqueológicos no Município de São Paulo"(1990). Em 1991 esse projeto sofre algumas complementações, passando a abranger todo e qualquer tipo de vestígio arqueológico, independente da ficha cronológica ou filiação cultural. O projeto passa a ser designado pela sigla LECAM–"Levantamento e Cadastro Arqueológico do Município de São Paulo". http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/revista_do_arquivo. Acesso 17/02/2010

levantando assim suposições a respeito da organização e funcionamento da unidade religiosa.

O conhecimento histórico-arqueológico se fortalece como fonte que norteia as pesquisas arqueológicas da área, com o objetivo de resgatar e conservar o patrimônio cultural de São Miguel, já que seus indícios são conexões importantes para o entendimento do passado e para a dinâmica do uso social do presente, principalmente ligadas ao ensino museológico. Os apontamentos ressaltam o papel de São Miguel no conjunto dos primeiros núcleos de colonização e do desenvolvimento da história de São Paulo[59].

Nas pesquisas foram abertas escavações (11), na área externa da Capela (10) e no interior do cômodo posterior ao altar da Capela Mor (1), além de sondagens (12) no interior da construção. Pesquisas textuais possibilitaram estabelecer o aldeamento de São Miguel dentro do conjunto histórico paulista e elaborar uma bibliografia com suas principais qualidades. Fontes primárias orientaram o entendimento das mudanças do aldeamento e seus diversos usos, como exemplo as anotações nos cadernos de campo do arquiteto Luís Saia[60], orçamentos, relato da obra e o arquivo da Cúria Metropolitana.

### 2.3.2 A Área de Pesquisa

Situada próximo ao topo de uma elevação na margem do antigo curso do Rio Tietê, antes próximo da Capela e atualmente retificado e desviado para um novo traçado. O local foi ocupado de forma contínua e os vestígios materiais passaram por várias interferências. A Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, onde está

[59] São Miguel foi fundamental no processo de colonização do planalto, além de Nossa Senhora da Conceição dos Pinheiros e Itaquacetuba, fundadas em 1560. Nossa Senhora da Conceição dos Guarulhos, teve início em 1580.

[60] Na Regional do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, foi responsável pela restauração de mais de 30 edificações, entre as quais as casas do Bandeirante e do Caxingui. Luis Saia nasceu na cidade de São Carlos-SP, 1911. Iniciou seus estudos naquela cidade, transferindo-se sucessivamente para Campinas e São Paulo, onde se graduou em engenharia e arquitetura pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo.

a Capela, foi citada oral e textualmente como o local do aldeamento de São Miguel de Ururaí e constitui-se o foco da pesquisa[61].

Figura 93: Implantação da Capela de São Miguel em.imagem tomada a partir da Rodovia Ayrton Senna. Em primeiro plano, a várzea do rio Tietê.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

Figura 94: Mapa da Capitania de São Paulo, elaborado em 1765 por Luiz Antonio de Souza, que foi Capitão General de São Paulo em 1773. Localização da Capela de São Miguel.
Fonte: JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007. AESP-Mapa 08.02.13.

O objetivo da atividade foi verificar o grau de preservação do solo arqueológico da Capela e entorno para avaliar a contribuição para estudos científicos e garantir que a restauração do edifício não causasse impacto dos níveis arqueológicos preservados.

A prospecção arqueológica foi realizada com a abertura de cortes-teste nos compartimentos da Capela e nos locais solicitados pela equipe de arquitetos responsáveis. Após o resgate de materiais arqueológicos evidenciados e seu

[61] Informações coletadas junto a moradores antigos confirmam que urnas funerárias foram encontradas em 1954 no terreno do antigo cinema (atual Igreja Universal do reino de Deus) que se encontra a menos de 50 metros da Capela além de terem sido encontrados. na época da instalação da Nitroquímica, um cemitério indígena

cuidado, a análise dos bens coletados foi feita em laboratório, complementada por pesquisa bibliográfica, para embasar a interpretação dos dados e elaboração de relatório técnico, e documentada por meio de fotos e desenhos.

A localização dos cortes na área externa da Capela obedeceu as exigências do projeto de restauro. Basicamente, as camadas mais superficiais estavam cobertas por terra ou entulho, guardando-se apenas pedaços representativos.

Figuras 95 e 96: Visita da equipe técnica do IPHAN às escavações arqueológicas realizadas no interior e no exterior da Capela de São Miguel. Localização- À esq., Anexo à Capela Lateral e à dir. área externa próxima à varanda.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

### 2.3.3 Resultados Obtidos - Área Interna

*Área 1*

Cômodo posterior ao altar da Capela Lateral, que contém as estruturas de madeira do altar. O piso é lajotas de cerâmica retangulares, assentadas sobre contrapiso de terra sobre área não regular. A finalidade era verificar evidências de que pelo menos um desses cômodos tivesse sido construído em momento diferente dos demais, o que poderia ficar explícito nos encontros das fundações das paredes.

Figura 97: Exposição dos remanescentes do piso de terra batida recortado no centro do cômodo.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

*Área 2 e 3*

Na Capela Lateral o piso encontrado foi de varvito de itu[62], assentado com terra. Abaixo deste piso foi encontrada lajota cerâmica e, sob ela, havia um contrapiso de tijolinhos e pedaços de tijolos, argamassa e pedras e, ainda, sob este, o solo natural. Um corte estratigráfico aberto (junto à porta de acesso ao anexo da Capela Lateral) mostrava uma característica especial e interesse porque, tanto os batentes e soleira da porta quanto a única janela deste cômodo, apresentavam-se talhados com um rosto estilizado que lembrava carrancas[63].

[62] Nome utilizado pelos geólogos para denominar um tipo de rocha sedimentar única, formada pela sucessão repetitiva de lâminas ou camadas, cada uma delas depositada durante o intervalo de um ano. O varvito de Itu é a mais importante exposição conhecida desse tipo de rocha na América do Sul. O Parque do Varvito, um verdadeiro monumento geológico inaugurado em 1995, é patrimônio tombado pelo Condephaat e foi construído em uma área de 44.346 $m^2$ da antiga pedreira. http://www.itu.com.br Acesso em 11/05/2010

[63] Figura de cara feia e disforme, segundo os historiadores, das barcas do rio São Francisco, únicas embarcações primitivas de povos ocidentais que usaram figuras de proa ou carrancas. Surgiram na cultura nordestina, no meio da civilização ribeirinha por volta de 1875/1880 até o ano de 1940, quando se encerrou o ciclo das embarcações no Brasil; amuletos e proteção de salvaguarda dos barqueiros, viajantes e moradores contra as tempestades, perigos e maus presságios. http://www.fundaj.gov.br. Acesso em 20/05/2010.

Figura 98: Foto do corte estratigráfico, em primeiro plano, o varvito de Itu, abaixo o piso retangular em tijolo. Capela Lateral, próximo ao Altar e ao Cômodo anexo, 2007.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

Figura 99: detalhe do entalhe no batente da porta do Cômodo Anexo da Capela Lateral.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

*Área 4 e 6*

Na Área 4 (Anexo à Capela Lateral) foi realizado um corte estratigráfico junto à parede externa e parede interna com o objetivo de se verificar a fundação de ambas as paredes e determinar a coexistência destas construções. A Área 6 é a área da nave, onde foram realizadas quatro sondagens. “Todas estas intervenções foram executadas junto aos esteios de madeira da parede norte, visando a sua avaliação do estado de preservação e necessidade de substituição dessas peças” (JULIANI, 2007, p.62). É importante frisar que essas sondagens foram realizadas

exatamente nos pontos onde os esteios de madeira podem ter sido trocados diversas vezes ao longo dos quase 400 anos de existência do edifício.

a) Acesso ao Altar Mor e Alpendre Lateral

No primeiro cômodo, atrás da estrutura do altar da Capela Mor, aconteceu o acompanhamento da retirada dos banheiros que haviam ali sido instalados. A escavação dessas áreas foi em busca de respostas. Indagava-se se o nível atual dos banheiros seria resultado de aterro posterior à construção original ou se o solo original da Capela teria sido escavado para colocação dos baldrames e tubulações. No Alpendre Lateral foi observada a presença do piso de lajotas cerâmicas e, sob este, outro piso de terra batida. Junto ao vão de acesso entre o alpendre lateral e a sacristia foram localizados três diferentes níveis de piso, além do atual.

Figura 100: Sacristia, piso de lajotas irregulares.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

*Área 13 – Sacristia*

A sacristia encontrava-se com piso de cimento, o qual foi removido expondo o piso de lajotas cerâmicas diferentes das lajotas retangulares verificadas na nave, apresentando formato quadrado com dimensões irregulares. Abaixo deste piso há um contrapiso de terra.

Nesta mesma área foi observada outra área de forma ovalada preenchida com solo “solto”, na qual foi possível introduzir 1,50m de um metro de

madeira. Esta evidência mostra um provável sepultamento, porém a profundidade era pouca. No entanto, foi evidenciado um enterramento bastante preservado, com os pés voltados para o altar.

Após o registro da intervenção a estrutura exposta foi recomposta com o mesmo solo retirado, preenchido com areia seca e separação das camadas com tecido Bidin 180g (TNT), a fim de que houvesse uma "[...] recomposição da área escavada para a preservação da estrutura do sepultamento e a demarcação das intervenções arqueológicas realizadas nesta pesquisa. Salienta-se o alto grau de relevância e significância arqueológica que a ocorrência deste contexto deposicional representa" (JULIANI, 2007, p.85).

Figura 101: Sacristia, sepultamento, ossos referentes às falanges dos pés.
Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

d) Área Externa

O Corte aberto entre as paredes externas, no encontro entre a Capela-Mor e o cômodo anexo à Capela Lateral, foi realizado com o objetivo de verificar se a fundação de taipa indicava que os dois blocos formados pela Capela de São Miguel foram edificados em momentos diferentes. A abertura permitiu uma mostra de calçada de varvito junto à parede da Capela, 0,36m abaixo da canaleta de cimento, para escoamento de águas pluviais.

Figura 102: “evidenciação da calçada de varvito que acompanha a parede norte co corpo lateral da Capela de São Miguel. Fonte:JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

e) Área Externa – Ponto Central à Varanda lateral

Foram encontradas camadas de solo com fragmentos de telha colonial, vasilhas cerâmicas, lixo atual, fragmentos de vidros, fragmentos de ossos e pontos de carvão.

f) Área Externa – Pilar Esquerdo, Entrada da Varanda Frontal

Foi aprofundada com o objetivo de verificar a possível existência de degraus e a cota dos pisos antigos na entrada principal da Capela. Evidenciou-se uma estrutura de tijolos em frente à coluna do alpendre frontal com menor largura e, aprofundando o vão, foram encontrados pedaços de piso e de telhas dispersos, um piso de argila bem batido, fragmentos de telha colonial, carvão e fragmentos de cerâmica indígena e também de ossos.

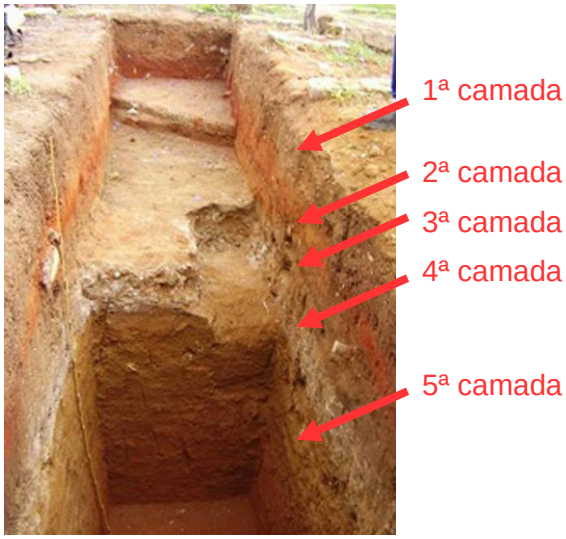



Figura 103: Foto da estratigrafia do aterro que cobre o solo original: camada marrom, camada vermelha, mais uma camada marrom e camada esbranquiçada com presença de areia, cal, restos de argamassa e outro materiais construtivos. Local: encontro da Nave com alpendre Frontal, face Noroeste.
Fonte: Modificado de JULIANI, Lúcia. Relatório Final, Pesquisa arqueológica na Capela de São Miguel Paulista. , 2007

f) Área Externa – Fundos da Capela Lateral

O alicerce da parede oeste da Capela lateral é bem raso (cerca de 0,40m de profundidade), o que contrasta com a profundidade maior do alicerce da mesma Capela na parede leste. Essa diferença pode confirmar uma hipótese, levantada durante a escavação do Cômodo 1, de que este é mais recente do que o restante do corpo da Capela Lateral.

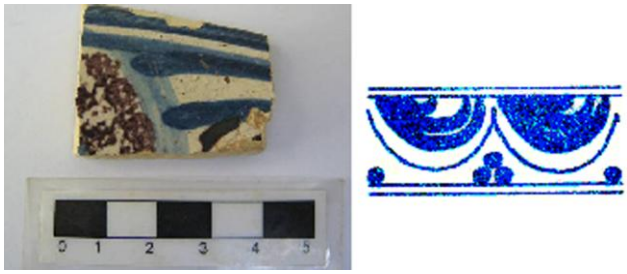
g) Análises de Laboratório

Para o estudo dos objetos cerâmicos utilitários domésticos foi elaborada uma ficha para construção de um banco de dados, com as relações de quantidades, por meio de códigos numéricos, como localização, tamanho, técnica de construção, queima, sinais de uso, tratamento de superfície, estado de conservação, decoração, entre outros. Os fragmentos de louça retirados no trabalho de arqueologia na Capela de São Miguel foram estudados seguindo a metodologia pertinente conforme bibliografia arqueológica. Após limpeza e numeração, o material foi separado em categorias (Faiança, Faiança Fina, Porcelana, Grés). Dentre elas foi selecionado o material, separado em tipos de vasilhas, características da pasta, esmalte, técnica decorativa, cor, motivo, fabricante e datas de produção.

> A faiança pode ser considerada como uma cerâmica vitrificada, elaborada a partir da combinação de seis pares de argila plástica

> (barro) e quatro partes de cálcio (caulim). Numa primeira etapa a peça é confeccionada em torno e levada ao forno para uma primeira fase de vitrificação com banho de sal marinho e areia. Após essa queima, a peça recebe decoração e um banho a base de óxido de estanho ou chumbo e retorna ao forno para o cozimento que vai ressaltar a cor branca do vitrificado (JULIANI, 2003, p.119).

Nos estudos foi encontrado um pedaço de borda de prato (ver foto) com traços grosseiros em coloração azul escuro e vinhoso, citada na bibliografia como “motivo que se apresenta ocupando toda a aba dos pratos, composto por uma seqüência de semicírculos concêntricos, delimitados por linhas paralelas, executado na cor azul” (ALBUQUERQUE, 2001, p.35) e sendo do terceiro quartel do século XVI até o primeiro do século XVII (Foto 7). Essa peça foi resgatada na praça da Capela de São Miguel.



Figuras 104 e 105: Foto e Desenho com motivos: “Estilização de guirlandas” e “semi-círculos concêntricos”.
Fonte: Albuquerque, 2001.

Os movimentos de solo que ocorreram no entorno da Capela de São Miguel reduziram o material arqueológico dos objetos vítreos a fragmentos dispersos tanto horizontal quanto verticalmente - fato relevante na interpretação arqueológica da coleção. Dos materiais ósseos coletados nas escavações arqueológicas, somente um representava uma estrutura preservada de sepultamento, ou seja, apenas dela pode-se tirar conclusões.

*Considerações*

A bibliografia consultada e os dados primários informam que o Aldeamento de São Miguel ocupava uma área de 6 léguas (quadradas). Portanto, o sítio arqueológico encontrado ocupava a área da Capela, da praça e uma área muito maior. A hipótese é que subsistentes do sítio estejam sob as construções de grande parte do bairro de São Miguel Paulista e se estendam até o limite da margem esquerda original do rio Tietê.

Pesquisas arqueológicas em igrejas coloniais - particularmente jesuíticas - e fontes primárias sobre a Capela de São Miguel apontam a presença de enterramentos internos ao Monumento. O sepultamento encontrado na sacristia apresentou bom estado de conservação, o que indica que o tipo de solo sobre o qual a Capela foi erguida apresenta boa capacidade de preservação de vestígios arqueológicos, o que confirma o alto potencial científico do sítio arqueológico.

Na Área 5 foi recomendada a manutenção do piso de lajotas cerâmicas; Há locais (Área 8) em que não havia o piso de lajotas cerâmicas abaixo do piso de varvito, sendo evidenciado um contrapiso elaborado com restos de materiais construtivos (área do Altar Mor).

Caso haja a necessidade de rebaixamento, ainda que inferior a 0,05m de profundidade recomenda-se a realização de escavação arqueológica, diante das evidências apontadas, de modo que as obras de restauro do piso não interfiram de forma alguma no solo. Isto significa que o melhor seria não retirar as lajotas cerâmicas existentes, devendo ser avaliada a perspectiva de construção de um novo piso sobre o atual.

De maneira geral, as camadas mais superficiais estavam recobertas por fragmentos de telhas capa e canal, tijolos antigos fragmentados e pedaços de argamassa de cal, ás vezes com restos de tinta. No entorno ficou evidente que o solo arqueológico apresentava-se parcialmente preservado e recoberto por uma camada de aterro.

Os materiais arqueológicos presentes nas camadas de aterro apresentavam duas datações bem definidas: a primeira, mais antiga, dos séculos XVII e XVIII e a segunda, que varia entre o final do século XIX e início do XX, indicando um período de ocupação bem definido e relacionando esse material, respectivamente, ao aldeamento e ao casario que existia no entorno imediato à Capela.

Diante dos dados obtidos, sugeriu-se que os procedimentos de rebaixamento da cota do entorno da Capela fossem acompanhados por um programa de monitoramento arqueológico. Sugeriu-se também a construção de infraestrutura de apoio aos visitantes e a intervenção no piso da Capela, justificada

pelo fato de que cada cômodo da Capela apresentar diferenças na formatação do piso.

## 2.4 LUMINOTECNIA E ACESSIBILIDADE

Pretende-se discutir as soluções de iluminação atuais dentro do nosso recorte de estudo e também a importância dos projetos de luminotecnia na valorização das características do patrimônio histórico, viabilizando seu reconhecimento na paisagem. A iluminação urbana trabalha com necessidades de segurança, conforto e performance, envolvendo a cidade, as pessoas e a luz, além de auxiliar no entendimento da arquitetura da cidade e influenciar a orientação espacial do observador.

O projeto de luminotecnia deve estudar as qualidades do edifício que não são evidenciadas durante o dia, como texturas, transparências e tridimensionalidade. A luz é um instrumento de informação. Objetos iluminados mais visíveis são entendidos como os de maior poder de atratividade.

Esta questão do valor do elemento perante o todo por meio da luz, direciona o olhar no período noturno e estabelece uma hierarquia atraindo o observador por algo que justifique sua atenção. Empregar a luz como ferramenta de linguagem modifica a percepção da arquitetura, criando interpretações sobre a configuração dos elementos.

Genericamente, a direção da luz produz diferentes interpretações das formas e relevos:

- Direta: a luz é projetada de cima para baixo, como a luz natural;
- Indireta: a luz é projetada de baixo para cima, como projetores embutidos no piso para a valorização da fachada;
- Direta e indireta: quando a luz é projetada na vertical para baixo e para cima sem emissão lateral (horizontal);
- Difusa: a luz é projetada para todas as direções, sem ângulos definidos, como difusores em vidro leitoso.

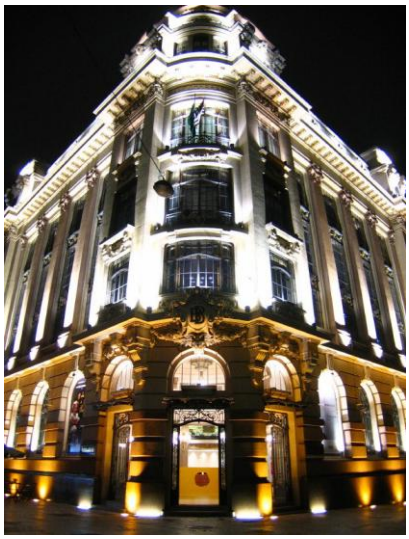


Figura 106: Edifício do Centro Cultural Banco do Brasil. Utilizaram-se projetores que iluminam verticalmente os pilares de sua fachada, intensificando a verticalidade da arquitetura.
Fonte: NUNES, Joana Conceição . ALFONSO, Paula Arnold, 2007.

Neste contexto, pretende-se discorrer sobre a conservação dos bens arquitetônicos nessa percepção da arquitetura: a iluminação dos espaços. Determinar as necessidades de iluminação associada a um levantamento iconográfico é base para análise da percepção visual dos elementos histórico-arquitetônicos.

### 2.4.1 Luz

Por meio da luz percebemos volumes. No âmbito da preservação dos edifícios históricos, a luz desempenha papel fundamental tanto na percepção visual quanto na conservação, já que uma iluminação adequada protege a edificação e cria condições favoráveis para os usos dos monumentos. Revelar uma beleza urbana, fornecendo percepções visuais diferentes, cria uma identidade cívica, tornando as cidades mais convidativas. Volumes iluminados contrastam com a escuridão da noite, tornando-os dramáticos. Daí se constrói a imagem da cidade e de seus elementos, resultante do processo de causa e efeito entre observador e paisagem.

Figura 107: Catedral da Sé, São Paulo, 2008.
Fonte: SAN, Raphael.Papel Eletrônico. Mídia, religião, fotografia São Paulo e etc..

Dentre essas sensações visuais percebidas, há uma seleção dentro de um processo que forma imagens. Assim, a imagem do meio urbano pode ser analisada, considerando-se os seus três componentes principais, a saber, identidade, estrutura e significado:

- Caminhos: considerados os principais elementos da formação da imagem urbana, devido à observação da cidade ser feita durante o seu uso;
- Limites: definem as bordas físicas de observação. São estradas, rios, linhas férreas, bordas de desenvolvimento urbano, muros, etc.;
- Zonas: áreas relativamente grandes, onde o observador pode identificar referências urbanas, topografia, edifícios históricos ou monumentos e igrejas;
- Nós estratégicos: pontos de referência criados pela concentração ou cruzamento de caminhos importantes no contexto urbano.
- Marcos: referências das cidades, não acessados por pessoas ou veículos; podem ser vistos de vários ângulos da cidade.

Figura 108: Catedral Metropolitana de Vitória Vitória, Espírito Santo, 2007.
Fonte: LIMA, Edson.Iluminação especial em prédios históricos.

## 2.4.2 A Cidade Noturna

O objetivo específico é referenciar uma cidade diurna, complementando a visão e expressando uma ambientação. Devem-se utilizar sistemas que não prejudiquem a visão noturna e que não provoquem ofuscamento, visando o uso eficiente com escolha de elementos a serem iluminados sem a produção desnecessária de luz e que distribuam as luminâncias.

Fatores como cor da luz, a vida da lâmpada e a facilidade de manutenção, entre outros, devem ser considerados. A cor é importante para a visualização das imagens urbanas. Os tipos de luminárias são essenciais na implementação do projeto para controle e distribuição do fluxo luminoso, sem produção de ofuscamento. Além disso, têm a função de proteger as lâmpadas contra intempéries e choques mecânicos.

As especificações técnicas destes equipamentos devem enfatizar o Monumento e não o aspecto dos mesmos: a iluminação é um instrumento de valorização do urbano, da relação entre a cidade e seus moradores e do sentimento de cuidado e atenção do poder público e da segurança. Luminárias e equipamentos não bastam. A maior parte das fontes de iluminação requer intervenções na execução dos projetos luminotécnicos. Em construções antigas cabe aos lighting designers a análise, os cuidados da preservação e a determinação dos índices de depreciação das fontes e aparatos de luz.

Não submeter projetos de iluminação à pesquisa histórica é por em risco a percepção da história e dos desejos de preservação cultural que precisam ser contemplados sob um espírito de época e seus imensos legados[64]. Um exemplo é o atual espetáculo luminotécnico nonsense que está transformando cidades em grandes disneylândias.

### 2.4.3 Planos Diretores de Iluminação Urbana

Entendemos aqui o termo "Iluminação pública urbana" como disciplina que trata a iluminação artificial da cidade inserida numa política urbana qualitativa da paisagem e que analisa especificidades quanto ao contexto histórico, cultural, econômico e comportamental dos usuários, para oferecer-lhes qualidade de vida.

Mesmo o Plano Diretor, principal instrumento do Estado para a gestão espacial das cidades, não reflete este importante aspecto, o que reforça a necessidade da elaboração de um Plano Diretor de Iluminação Urbana. Este Plano deve tratar a iluminação pública desde a escolha adequada das soluções tecnológicas e de infra-estrutura, levando em consideração as obrigações ambientais, as importâncias culturais da população e a tendência econômica do município, buscando desta forma, acentuar as diretrizes do Plano Diretor. Entretanto, o que observamos na prática são projetos pontuais de iluminação pública urbana para situações específicas de determinadas áreas.

Curitiba talvez seja a única cidade do país que desenvolveu um trabalho próximo de um Plano de Iluminação Pública. Durante a gestão do arquiteto Jaime Lerner (Prefeito de Curitiba em 1971) houve um esforço no desenho e na hierarquia viária da cidade por meio da iluminação pública. Pelo tipo de intensidade de luz localizava-se na cidade. Nas vias estruturais, foi utilizada iluminação com lâmpadas de sódio, enquanto as vias alimentadoras ou coletoras eram iluminadas com outras tonalidades de cor.

[64] *Ver "1984", livro de Jorge Orwell que retrata uma sociedade cujo passado era sempre mudado para que os cidadãos acreditassem nos novos programas de um governo violento e ditatorial, através da destruição e descaracterização do patrimônio histórico, num risco de anular a sensibilidade das gerações futuras e apagar os resquícios sutis do passado.*

Dentre os principais pontos que a iluminação pública deve atender, salienta-se responder as funções que se desenvolvem na cidade; contribuir para a beleza de lugares, ter impacto ambiental controlado e limitado; consumir uma energia necessária e promovê-la num custo adequado com as funções urbanas, necessidades e possibilidades do usuário (KIRSCHBAUM, 2006, p.11). Pode-se ainda acrescentar: a segurança do tráfego, a inter-relação com a cidade de dia e de noite, a melhoria da qualidade ambiental, a maior legibilidade possível do espaço urbano e a compatibilização entre a arborização e a iluminação urbana.

Salienta-se algumas cidades que já vêm desenvolvendo Planos de Iluminação Pública Urbana, como são os casos de Rosário, Salt Lake City e Minneapolis (Estados Unidos ), Sovico, Eindhoven (Holanda ), Seoul (Austrália) e Saint-Deni (França), com os cuidados dos condicionantes culturais, urbanísticos, econômicos e tecnológicos específicos de cada local.

Figura 109: Diferentes tipologias de luminárias utilizadas em Minneapolis.
Fonte: DE JESUS,.2010.

## 2.4.4 Iluminação Urbana

A iluminação urbana trata da iluminação artificial da cidade inserida numa política de qualidade da paisagem e que analisa as peculiaridades do conjunto histórico-cultural e comportamental dos usuários. Dentro de um Plano de Iluminação

urbana[65] há vários propósitos, dentre eles, atingir a maior legibilidade possível do espaço urbano e a valorização dos ambientes e referenciais do patrimônio. Inclusos em uma metodologia que abrange pesquisa histórica e iconográfica, em conjunto com a análise da paisagem urbana (imagem cultural) e do sistema de iluminação existente, eles criam uma política de iluminação com conceito e avaliação técnica.

> O plano diretor de iluminação precisa apresentar concordância em relação aos pressupostos de preservação da ambiência urbana, ajustando-se à política de salvaguarda do sítio histórico (GONÇALVES, 2006, não paginado)

Figura 110: Paraty, 2006.
Fonte: GONÇALVES, 2006, não paginado

É necessário se fazer um cadastro dos elementos de destaque que envolva a arquitetura e o traçado urbano, e onde questionamentos sobre a Paisagem Urbana fundamentem a avaliação do Sistema de Iluminação. Para se estabelecer uma política de iluminação deve-se passar por diversas fases, envolvendo princípios de concepção técnica e visual, a saber:

- preservação da atmosfera tradicional e harmonia do conjunto, com requalificação dos espaços e interação da luz com a paisagem;
- adequação do sistema de iluminação à tipologia arquitetônica, conjugando racionalização do sistema e manutenção dos equipamentos.

[65] Disciplina que trata a iluminação artificial da cidade sob um enfoque conceitual inserido numa política urbana qualitativa da paisagem e que analisa as especificidades da área quanto ao seu contexto histórico-cultural e comportamental dos usuários, de modo a oferecer-lhes uma melhoria de vida. Fonte: http://www.monumenta.gov.br/upload/Palestra_Ana_Lucia_Goncalves_1163509650.pdf. Acesso em 03/06/2010

Visitas ao local e testes de luz são importantes para a compressão do projeto e para efetivar o diálogo entre proponente e cliente, uma “raconter une histoire”[66]. Em Parati, por exemplo, o local dos lampiões foi mapeado e indicado para direcionamento do projeto, além da simulação da retirada do posteamento por meio digital. Na citação de Maria Elisa Costa , sobre seu pai (2004, não paginado) “[...] a iluminação dos monumentos nunca deve pretender ir muito além de um luar forte [...] deve mostrar a arquitetura tal como ela é, sem criar novos efeitos plásticos”.

Figura 111: Casas em Paraty. Estudo para colocação dos lampiões.
Fonte: GONÇALVES, 2006, não paginado

Figura 112: Parati, simulação da retirada do posteamento por meio digital.
Fonte: GONÇALVES, 2006, não paginado

## 2.4.5 City Beautification

O Embelezamento de Cidades é uma abordagem que incorpora a funcionalidade do sistema de iluminação e seus efeitos estéticos e emocionais, na

[66] Expressão francesa: a história que a luz conta da cidade, por meio da concretização das intenções e das escolhas de projeto, anuncia a “escrita” de uma história do lugar através da sensibilidade, do imaginário e das lembranças, de modo a propô-la aos cidadãos, inscrevendo-a no espaço e no tempo. http://www.monumenta.gov.br/upload/Palestra_Ana_Lucia_Goncalves_1163509650.pdf.

valorização dos espaços urbanos pelas iluminações festivas, pelo entretenimento, pela publicidade ou conjugada ao mobiliário urbano e paisagismo[67]. O conceito de city beautification e o desenvolvimento tecnológico de equipamentos de iluminação vêm possibilitando a valorização crescente de marcos e monumentos das cidades, já que para se desenvolver um projeto luminotécnico de um patrimônio público são necessários conhecimentos técnicos, estéticos e históricos. Ou então, a iluminação distorcerá e descaracterizará, deteriorando aquilo que deveria exaltar.

Para o caso de museus e edificações com acervo artístico, deve-se observar como idéia fundamental que:

> Toda a concepção luminotécnica deve nortear-se pela preservação do acervo, respeitando-se os níveis de iluminamento recomendados por normas internacionais e nacionais, bem como devem ser eliminadas ou reduzidas a níveis aceitáveis as radiações na faixa do ultravioleta (UV) e infravermelho (IV) ( BARRETO,2008,p.10).

Os danos causados pelo excesso de luz visível, bem como pelas radiações UV e IV, justificam, em primeiro lugar, os conceitos de conservação, ou então não se terá o que valorizar por meio da luz. Os níveis de iluminamento indicados para cada material são determinados em tabelas específicas[68].

### 2.4.6 Luminotecnia

Discutir a iluminação de construções, seja com luz natural ou artificial, em edifícios de interesse histórico-cultural, abrange a análise de uma organização arquitetônica, que envolve o equilíbrio de composição. Por meio da iluminação natural, o observador reconhece o volume e tem noções de perspectiva. Já a iluminação artificial tem por finalidade ressaltar detalhes arquitetônicos.

Em alguns edifícios históricos, o contorno da edificação desaparece perdendo a percepção da monumentalidade do edifício. É necessário um estudo dos elementos que se repetem, do seu ritmo de organização, simetria e hierarquia.

[67] O chamado Landscape Lighting contempla a valorização dos recursos naturais ou elementos construídos pelo homem, tais como jardins, árvores e áreas verdes em geral.

[68] Atualmente, nas áreas destinadas à exposição de acervos, o parâmetro utilizado de dosagem permitida baseia-se na unidade lux x hora/ano. Com relação às radiações invisíveis (UV e IV), para o infravermelho segue-se no geral o disposto para a radiação visível. Tratando-se do ultravioleta, o limite encontra-se na faixa de 75 mW/lm (setenta cinco microwatts por lúmem).

Figuras 113 e 114: À esq., destaque para monumentalidade do edifício. À dir., estudo de ritmo, repetição e simetria.
Fonte NUNES, Joana Conceição . ALFONSO, Paula Arnold, 2007

Figuras 115 e 116: O Monumento com vista diurna e noturna, nesta última há detalhes arquitetônicos não perceptíveis que comprometem a leitura do patrimônio.
Fonte NUNES, Joana Conceição . ALFONSO, Paula Arnold, 2007

Figuras 117 e 118: À esq., silhueta positiva (linha luminosa colocada nas bordas para realçar o volume) com marcação dos planos e destaque aos detalhes arquitetônicos. Á dir., Marcação dos cheios e vazios (repetição) com silhueta negativa (iluminação colocada atrás do objeto). Utilização da iluminação interna atual com destaque aos detalhes arquitetônicos.
Fonte NUNES, Joana Conceição . ALFONSO, Paula Arnold, 2007

A iluminação externa de monumentos busca haver um destaque em relação ao entorno, indicando linhas arquitetônicas marcantes ou definidoras do conjunto urbanístico. Usar fontes artificiais de luz precede um estudo e definição das cores da edificação, ou então a intervenção luminotécnica pode descaracterizar a mesma.

Os equipamentos não devem causar danos à edificação ou impacto visual, visto que o objetivo é valorizar a edificação e não utilizar o monumento como suporte para testes ou demonstrações. Também é necessário o estudo das possibilidades de manutenção pelas concessionárias de energia ou prefeituras - essenciais para o deferimento da proposta pelos órgãos envolvidos.

Projetos luminotécnicos destinados tanto ao interior quanto ao exterior de monumentos e edificações tombadas requerem a integração e/ou reversibilidade da intervenção e a demarcação da contemporaneidade dos equipamentos inseridos.

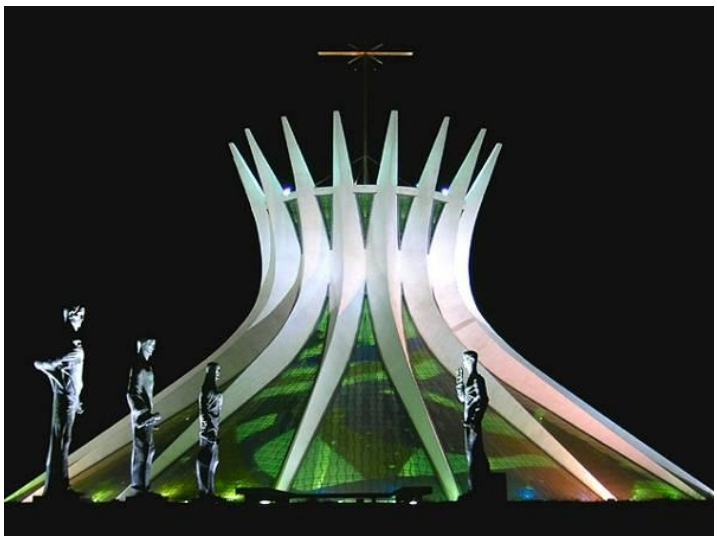


Figura 119: Catedral de Brasília,.
Fonte: Foto BSBALS, 2009.

.

A partir de simulações, pode-se concluir que existem diferentes alternativas de projeto com escolha da luminária adequada para o projeto de iluminação, intensidade luminosa, temperatura de cor e ângulo de radiação.

## 2.4.7 Capela

Figura 120: Capela de São Miguel Arcanjo.
Fonte: LOPES, Jonas, 2009.

Um edifício tem que oferecer algo mais do que a visão de sua fachada, oferecer detalhes de “espírito de uma época”, matéria intangível das quais são feitas nossas lembranças e memórias. O que é mais importante: notar claramente o estilo de um Monumento pelos contornos da fachada num dia claro ou à noite não mais perceber os detalhes, mas fachadas mudando de cor (paredes de um azul cintilante que ficam vermelhas)? Ter dúvidas da função do edifício e se entreter com árvores lilases é clamar por um projeto de iluminação, frente às novas tecnologias que merecem nossa atenção e que valorizam as cidades.

Essa tecnologia da luz, no sentido de colaborar, acaba ofuscando designers que se deixam levar por promessas técnicas, sem ao menos prestarem atenção na história, descaracterizando o patrimônio e anulando a sensibilidade das gerações futuras. Uma pirotecnia luminotécnica que está transformando cidades em parques de diversão, com falta de pesquisa que restringe respostas estéticas, que contribuem para a importância da cultura regional e para o conforto ambiental.

Ao iluminar a Capela de São Miguel foram definidas as características básicas, os fluxos e as rotas de aproximação, arquitetura, características históricas dentro de um ponto de visão e iluminação existente. Também houve a análise de efeitos na silhueta urbana: perspectivas, reconhecimento para a determinação dos critérios pertinentes aos projetos considerados.

No projeto, utilizaram-se luzes mais amarelas: no Monumento predominam as paredes caiadas em branco e também há o destaque para peças do

futuro Circuito de Visitação Interno, contribuindo para uma pontuação de informações. Quanto às luminárias, foram estudados os formatos, as cores e a manutenção, além da fixação dever causar a mínima interferência no Bem. São na sua maioria geométricas, com linhas limpas, na cor branca e de pequenas dimensões: blocos de luz que se integram no contexto. Para fixação dos elementos, a opção foi sobre o madeiramento com cabos de aço ajustáveis na altura, nunca sobre a taipa. Há também elementos autoportantes na iluminação dos altares, porém sempre encobertos por um pano de parede, ou seja, não são visíveis para o observador, que só visualiza o facho de luz (Altar- Mor).

A principal atenção foi a Capela. As luminárias foram coadjuvantes do contexto histórico, porém tinham uma linguagem que respeitou o momento do Patrimônio, dentro de uma intervenção que introduziu modernidade, mas que reconheceu seus limites. Quanto à quantidade de luz, a proposta foi destacar alguns elementos e propor uma iluminação condizente ao meio religioso em questão, sem ofuscamento ou excessos. Infelizmente, na Capela foi realizado um projeto pontual, porém que se integrou à Praça, longe do ideal Projeto de Iluminação Urbana do entorno, o que enriqueceria toda a leitura do conjunto.

Na Capela, foi escolhida uma “lavagem” de luz - não equipamentos que criassem desenhos, sombras e luzes - fazendo ressaltar o principal elemento: a simplicidade. A iluminação da praça e do Monumento tornou o equipamento mais visível e mais seguro, integrando-o à vida da comunidade. Todo projeto[69] absorveu um estudo dos bens móveis e do acervo da Capela a ser exposto no Circuito de Visitação, considerando radiações, iluminamento, temperatura e reprodução de cor, compreendendo os elementos particulares e suas respectivas ambientações.

Refletir sobre o tema leva à ciência da importância da iluminação do patrimônio dentro de uma instância urbana e da criação de políticas públicas tendo em mente que a questão deve ser tratada sobre a atmosfera da cidade, da segurança e da paisagem urbana. A luz permite uma revisão de conceitos de

[69] O projeto foi desenvolvido pela Cia de Iluminação, instalada em São Paulo,que tem como técnico o Engenheiro Carlos Bertolucci, profissional de larga experiência e designer de iluminação, tendo a Catedral da Sé e a Igreja de São Cristóvão (ambas em São Paulo, capital)como exemplo de trabalhos executados, além de assessorar os principais arquitetos do país no quesito de iluminação.

preservação a partir do momento em que interfere nesta leitura e que revela um resultado final.

> Constata-se, também que estamos longe daqueles momentos em que a relação tecnologia-arquitetura (iluminação e arquitetura) tem o sentido emblemático de seu tempo. Faz-se necessário e urgente incorporar emblematicamente a tecnologia (a iluminação) à atividade arquitetônica em todos os seus aspectos (MASCARÓ, 2005, não paginado).

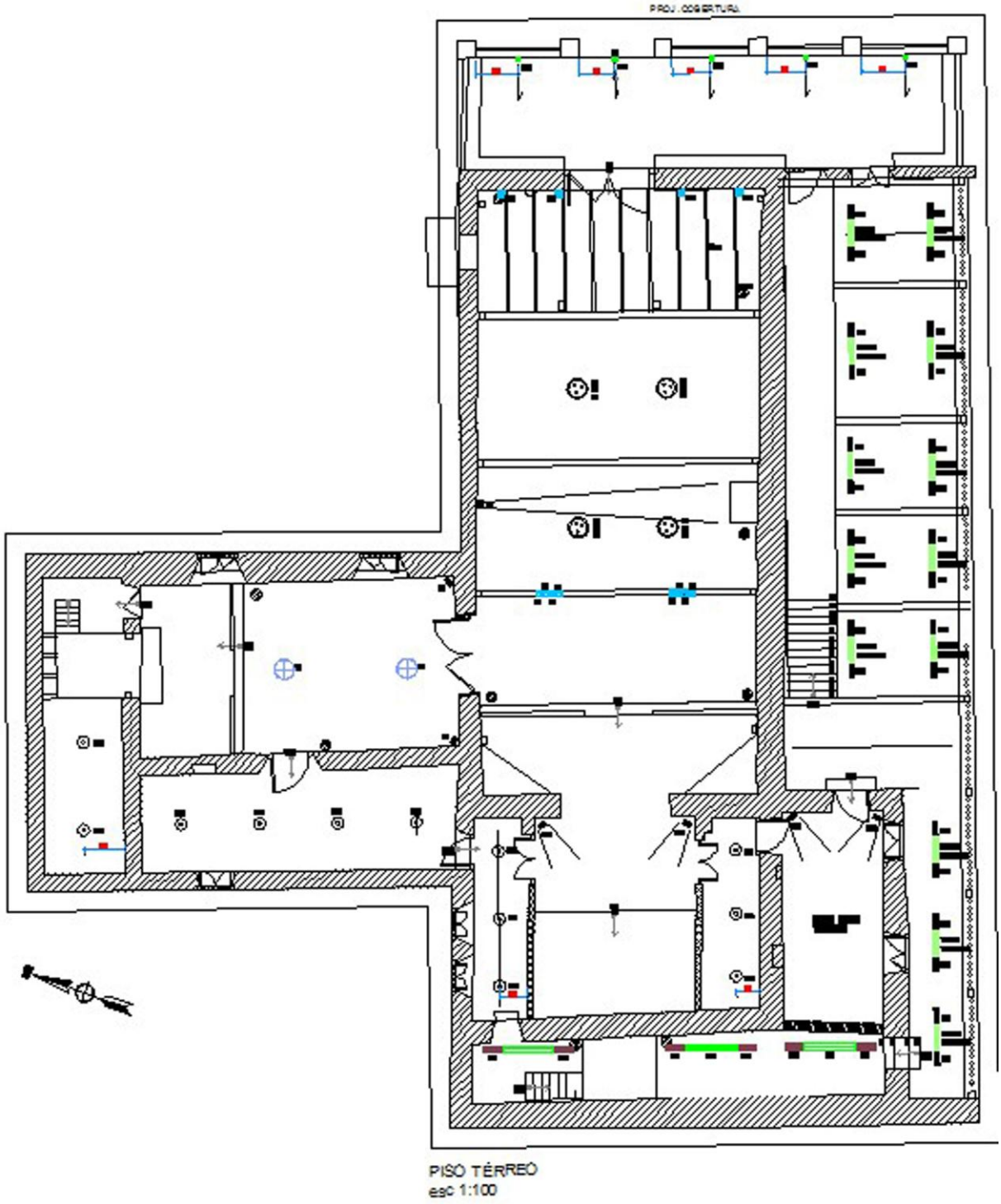



Figura 121: Planta de Iluminação-Piso Térreo.
Fonte: Projeto Cia de Iluminação. Eng Carlos Bertolucci.

## 2.5 REVITALIZAÇÃO URBANA

Para se eliminar a cisão entre o presente e o passado, necessária se torna a consideração histórica do resultado arquitetônico ao qual chegamos hoje. Desenvolvimento histórico não significa conciliação, e sim exame crítico profundo (BARDI, 1995, p. 69).

A restauração não se estabelece buscando referências de tempo ou estilo. A integração do monumento na vida moderna também tem que ser evidenciada com intervenções contemporâneas, fundamentais para que se estabeleça uma leitura e um estímulo para a formulação de percepções individualizadas da história - narrativas pessoais e coletivas.

Atualmente, as relações sócio-urbanas assinalam uma substituição por um fundo cenográfico onde os atores fazem um mero papel de contemplação. Estudos apontam que atribuições autênticas brasileiras estariam sendo descaracterizadas pela revitalização associada à cultura de massa, num formato de raciocínio do consumo nas atividades de entretenimento e de turismo nos centros históricos. São incoerências que as relações sociais assumem quando interagem com o uso do patrimônio.

O espaço urbano e a arquitetura enquanto lugares simbólicos têm conseqüência na memória coletiva, assinalando uma condição de consumo dos lugares de memória: sua produção, uso e utilização por grupos sociais diferentes geram uma espacialidade pública centrada no sentimento de pertencer elaborado diante dos processos de re-significação das paisagens.

Deve-se analisar os sentidos de políticas de revitalização do patrimônio cultural e esta insustentável leveza da relação entre memória/ marketing quando as imagens mostram fachadas pintadas em cores vibrantes, monumentos reformados para usos culturais e institucionais, uma re-significação de uma memória supostamente coletiva para consumo cultural - muitas vezes enfatizando além de separações sócio-espaciais, uma frágil infra-estrutura urbana.

Revitalizar, além de Monumentos, valores de um dia-a-dia, acima dos atrativos históricos e artísticos; ilhas de convívio e seus valores novamente integrados ao conjunto da cidade. Daí a visão de uma memória da cidade ligada à da pessoa e a do grupo, e esta última ao campo da tradição: a memória coletiva da sociedade.

Este ato de retrabalhar imagens dos centros históricos hoje com os recursos disponíveis não tem a pretensão de uma conservação do passado na sua total autenticidade.

Considerar o patrimônio cultural nas áreas de revitalização como apenas materialização dos espaços só torna insustentável o que estas experiências têm de mais significativas: a elaboração de uma arquitetura dos lugares e uma complexa relação entre cultura e consumo. Esta releitura das cidades por vezes implica a ênfase e a recriação de novas, colocando em foco delicadas questões: até que ponto estas intervenções contribuem para a manutenção da paisagem e da cultura local? Qual o limite entre o real/autêntico e o imaginário/falsificado? Citando Canclini (1995, p.92):

> A cidade é um suporte e um lócus para a cultura de massa, um verdadeiro laboratório de relação público / privado. Dentre esses problemas e conceitos, concepções e tarefas temos a dualidade do velho e do novo.

Também é oportuno colocar a afirmação de Rubano (2009, não paginado) entre a proposta e a necessidade de se pensar com critério a pré-existência: “O imediatismo ligado a um pragmatismo como solução de problema e não como reflexão, onde o que interessa é o novo, não o lastro histórico. Daí o plano curto.”

Com base nas citações acima, para se revitalizar é preciso pensar globalmente. Uma interferência tem que considerar questões paralelas à iniciativa, os problemas sociais, de acesso, de espaço público, num âmbito global, fazendo jus às palavras de Regina Prosperi Meyer (1999, não paginado):

> Considero simplista a visão de que intervenções pontuais sejam por si sós capazes de revitalizar áreas como essa. A ausência de um projeto urbano que crie a conexão entre essas âncoras é vital para a eficácia do processo.

### 2.5.1 Proposta do Anexo

A necessidade da construção de espaços que permitem abrigar os serviços relacionados ao uso e manutenção da Capela de São Miguel Arcanjo era fundamental: desde o início dos trabalhos. Banheiros, copa e depósito haviam sido construídos atrás do Altar-Mor, entre as paredes de taipa. A pesquisa histórica revelou que essas instalações já haviam sido demolidas anteriormente e que, por necessidade de uso, foram novamente edificadas.

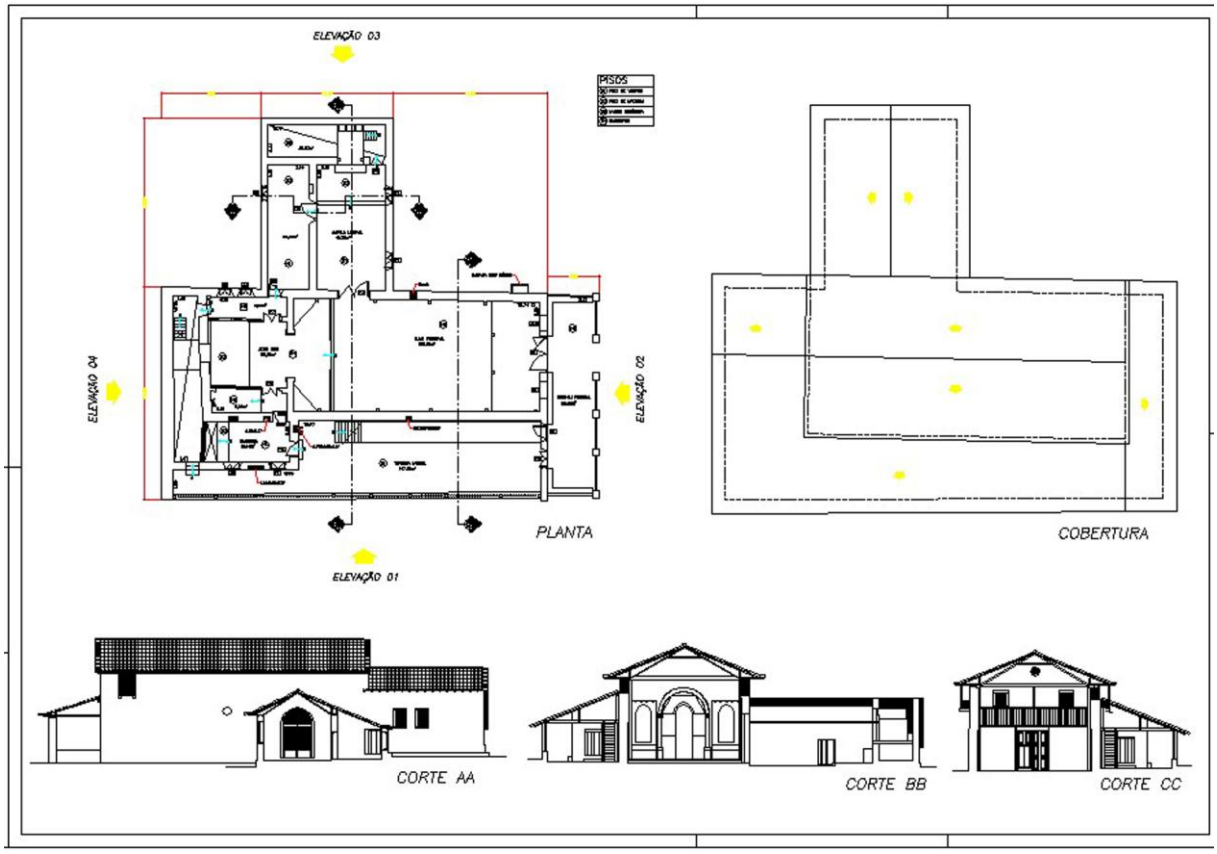



Figura 122: Levantamento Inicial com localização dos banheiros, 2002.
Fonte: Desenho Maira Pajos.

Figuras 123 e 124: Instalações Sanitárias atrás do Altar-Mor.
Fonte: Campoy, 2002.

O novo projeto tinha a oportunidade de disciplinar tal uso, com a construção de um bloco de apoio para abrigar serviços essenciais. Recepção, vigilância, administração, depósito de manutenção, limpeza e sanitários organizariam tais necessidades, anteriormente no interior da Capela. A partir deste bloco, o visitante teria contato com as primeiras informações sobre o Monumento num aspecto de monitoramento de ações, contribuindo muito com a segurança.

A utilização para a construção do bloco ia além: era intenção da ACBJA[70] manter na Capela funcionários que pudessem viabilizar o atendimento aos visitantes, tendo uma pequena recepção de apoio ao circuito de visitação. Partindo deste conceito, temos como estudo o processo de instalação do Bloco de Apoio junto à Capela de São Miguel Arcanjo, situada na Praça Padre Aleixo Monteiro Mafra, s/n. Esta locação foi estudada e discutida desde o início de 2004, passando por diversas soluções de locação e layout.

*Propostas*

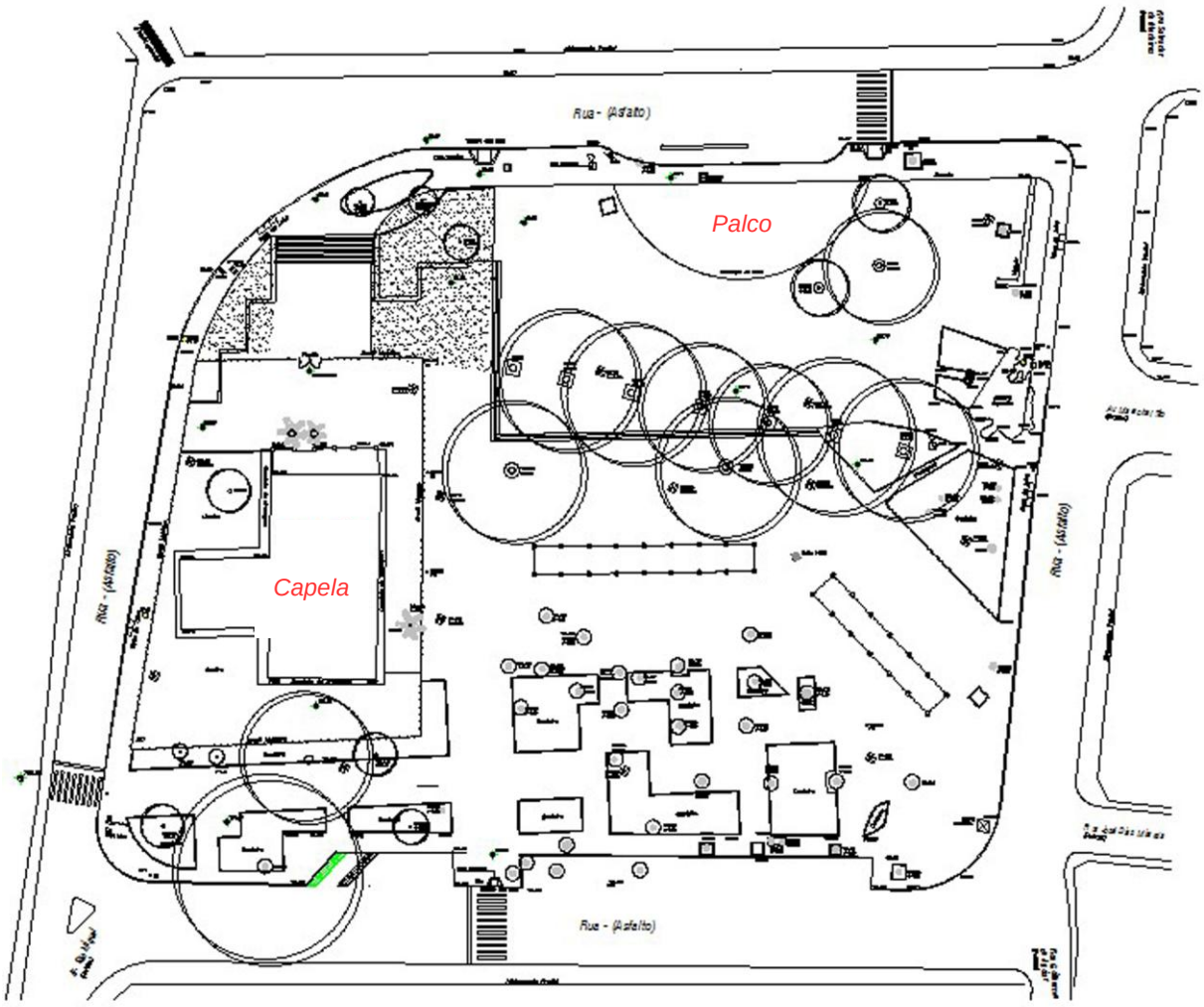



Figura 125: Levantamento Topográfico da Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra, 2002.
Fonte: Projeto Relevo Topografia, 2002.

[70] Associação Cultural Beato José de Anchieta – ACBJA, que tem como presidente o Pe. Geraldo Antônio Rodrigues O objetivo é resgatar, preservar e divulgar o patrimônio artístico e cultural da Diocese de São Miguel Paulista. http://www.catedralsaomiguel.org.br/associacao_planejamento.php

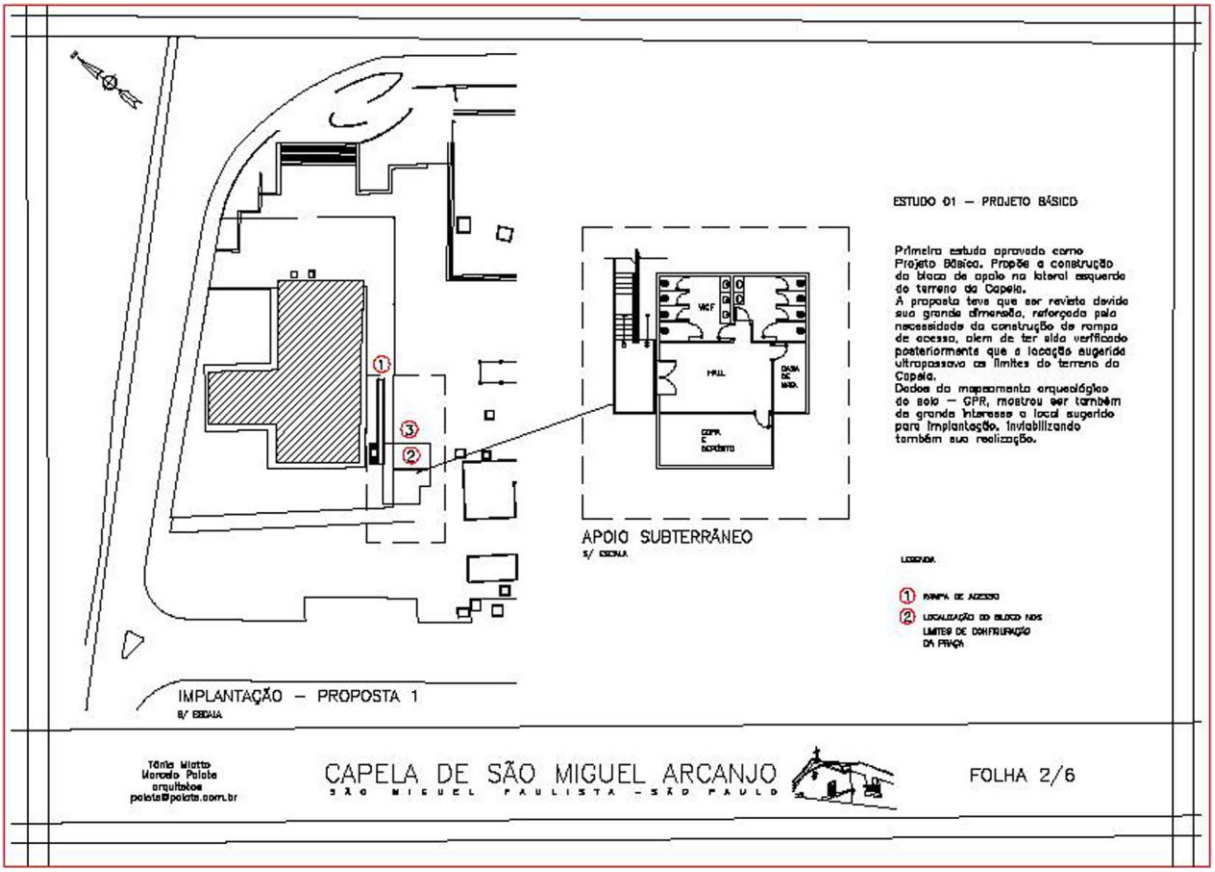
Figura 126: Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra com o palco de shows à esquerda e monumento japonês ao fundo, 2002.
Fonte: Prefeitura de Sào Paulo, Subprefeitura de São Miguel Paulista, 2007

Figura 127: Vista Frontal da Capela e Adro na Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra, 2002.
Foto: Tânia Miotto.

A praça onde se localiza a Capela pertence ao bairro de São Miguel Paulista e leva o nome do Padre Aleixo Monteiro Mafra, que chegou ao bairro em 1941. Em março de 2007, a praça passou por reformas, o palco, o monumento japonês e o caramanchão foram demolidos, priorizando a visual legibilidade e salvaguarda da Capela. Devido à grande migração nordestina, acabou recebendo o apelido de "Praça do Forró" e os shows no local foram suspensos. Antes desta remodelação foram feitas duas propostas para o anexo:

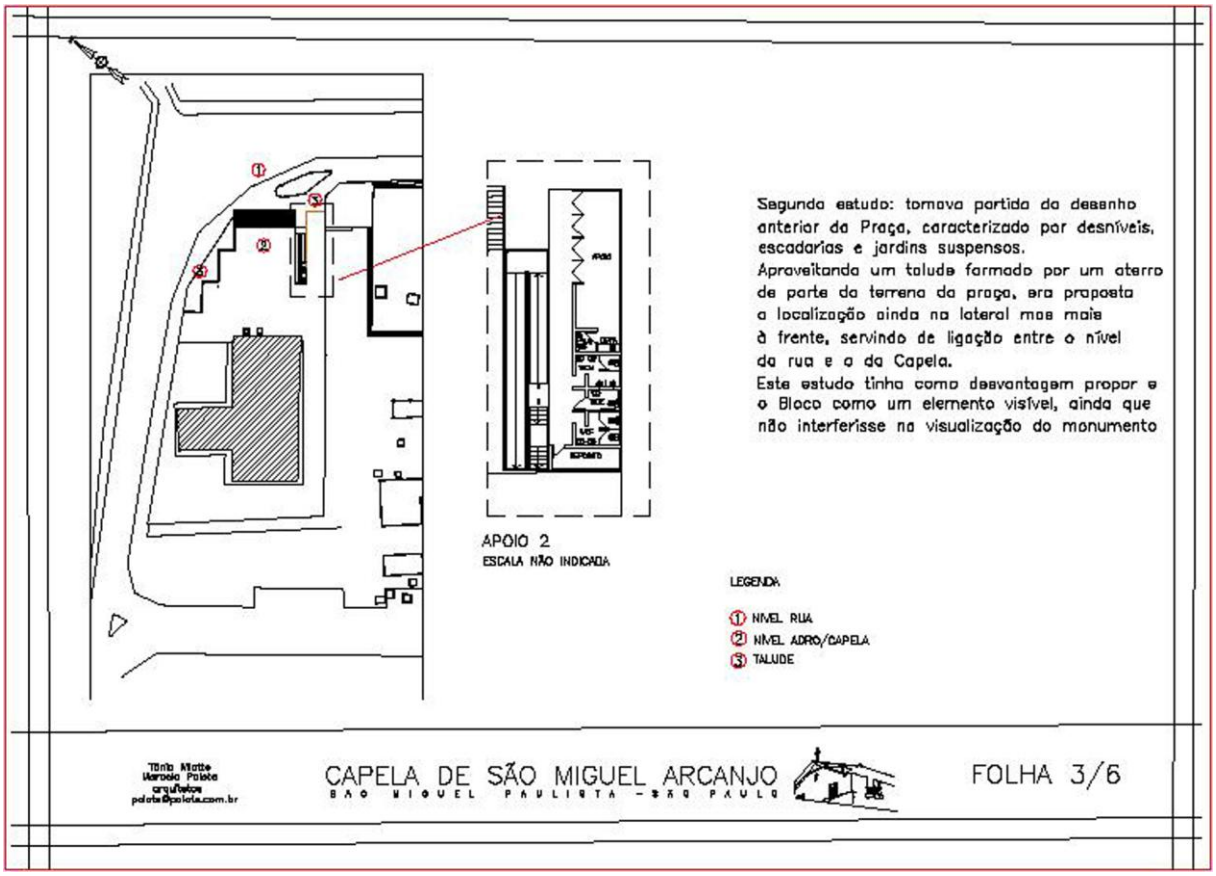
1) Previa-se a construção do bloco na lateral esquerda, de quem olha de frente para a Capela. A necessidade da construção de rampas para acessibilidade tornava o desenho volumoso, com mais de 50% de sua área destinada à circulação. Além disso, os dados da Pesquisa Arqueológica provocavam restrições, agravado pelo fato da construção invadir a área de circulação da praça,

fora do terreno da Diocese. Esta proposta apresentada no Projeto Básico foi considerada “favorável” pelo Conpresp – Oficio nº 479/2006- mas permaneceu em discussão.


ESTUDO 01 – PROJETO BÁSICO
Primeiro estudo aprovado como Projeto Básico. Propõe a construção do bloco de apoio na lateral esquerda do terreno da Capela.
A proposta teve que ser revista devido sua grande dimensão, reforçada pela necessidade da construção de rampa de acesso, além de ter sido verificado posteriormente que a locação sugerida ultrapassava os limites do terreno da Capela.
Dados do mapeamento arqueológico do solo – GPR, mostrou ser também de grande interesse o local sugerido para implantação. Inviabilizando também sua realização.
APOIO SUBTERRÂNEO
IMPLANTAÇÃO – PROPOSTA 1
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
FOLHA 2/6
Figura 128: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo.
Fonte: Arq. Tânia Miotto, 2007.

2) Tomava-se partido do desenho da praça Padre Aleixo[71] caracterizada por desníveis, escadarias e jardins com fechamentos em muretas de blocos de pedras. Aproveitando o talude frontal, a proposta era construir também na lateral esquerda, porém mais à frente. Seria uma ligação entre o nível da rua (mais baixo) e o da Capela e não interferia na visualização do Monumento, como acontecia com o antigo palco existente.

[71] Padre Aleixo Monteiro Mafra, nascido na cidade paulista de Guaratinguetá, em 1901, chegou no bairro para tomar posse de sua paróquia (velha Capela), em 1941. Em 1964, Padre Aleixo foi afastado da Paróquia de São Miguel Paulista pela Cúria Diocesana, após 23 anos de serviços prestados. Seu afastamento não foi devidamente esclarecido, tendo causas contraditórias.Em sua homenagem a Praça leva seu nome.


Segundo estudo: tornava partida do desenho anterior da Praça, caracterizado por desníveis, escadarias e jardins suspensos.
Aproveitando um talude formado por um aterro de parte do terreno da praça, era proposta a localização ainda na lateral mas mais à frente, servindo de ligação entre o nível da rua e o da Capela.
Este estudo tinha como desvantagem propor o Bloco como um elemento visível, ainda que não interferisse na visualização do monumento
APOIO 2
ESCALA NÃO INDICADA
LEGENDA
① NIVEL RUA
② NIVEL ADRO/CAPELA
③ TALUDE
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA - SÃO PAULO
FOLHA 3/6
Figura 129: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2007.

As alterações na locação do bloco, suas justificativas e partidos (perfil natural do terreno e redução de área) se depararam com um novo elemento: a revitalização da Praça. Este fato provocou uma revisão no projeto do anexo que vinha sendo estudado, propiciando a construção de um adro em frente à Capela - situação até então inexistente. Esta nova topografia retirava a possibilidade da utilização do desnível, ficando o bloco de apoio quase que totalmente à vista, interferindo na visualização do conjunto Histórico.

O projeto de intervenção foi novamente revisto, propondo-se a construção de um bloco enterrado, na frente do Monumento. Uma laje plana manteria livre a entrada da Capela e do Adro, com exceção das duas entradas localizadas nas extremidades (escada e plataforma de acesso). Além disso, a área proposta para implantação correspondia à projeção da antiga estrada São Paulo/ Rio de Janeiro, que em sua construção já havia interferido no provável "material arqueológico" do local.[72] A construção atenderia as seguintes implicações:

[72] Foram observados abaixo do solo camadas de asfalto, paralelepípedos, brita corrida,graduada e camadas de compactação para preparo de caixa, alem de instalações antigas de telefonia interferência consideravel no local.

- Declive que facilitaria as instalações de esgoto e águas pluviais, permitindo a ligação convencional sem bombeamento;
- Ausência de arvores próximas que precisassem ser removidas;
- Facilidade de localização por parte dos visitantes tornando o monitoramento e a manutenção mais efetiva.

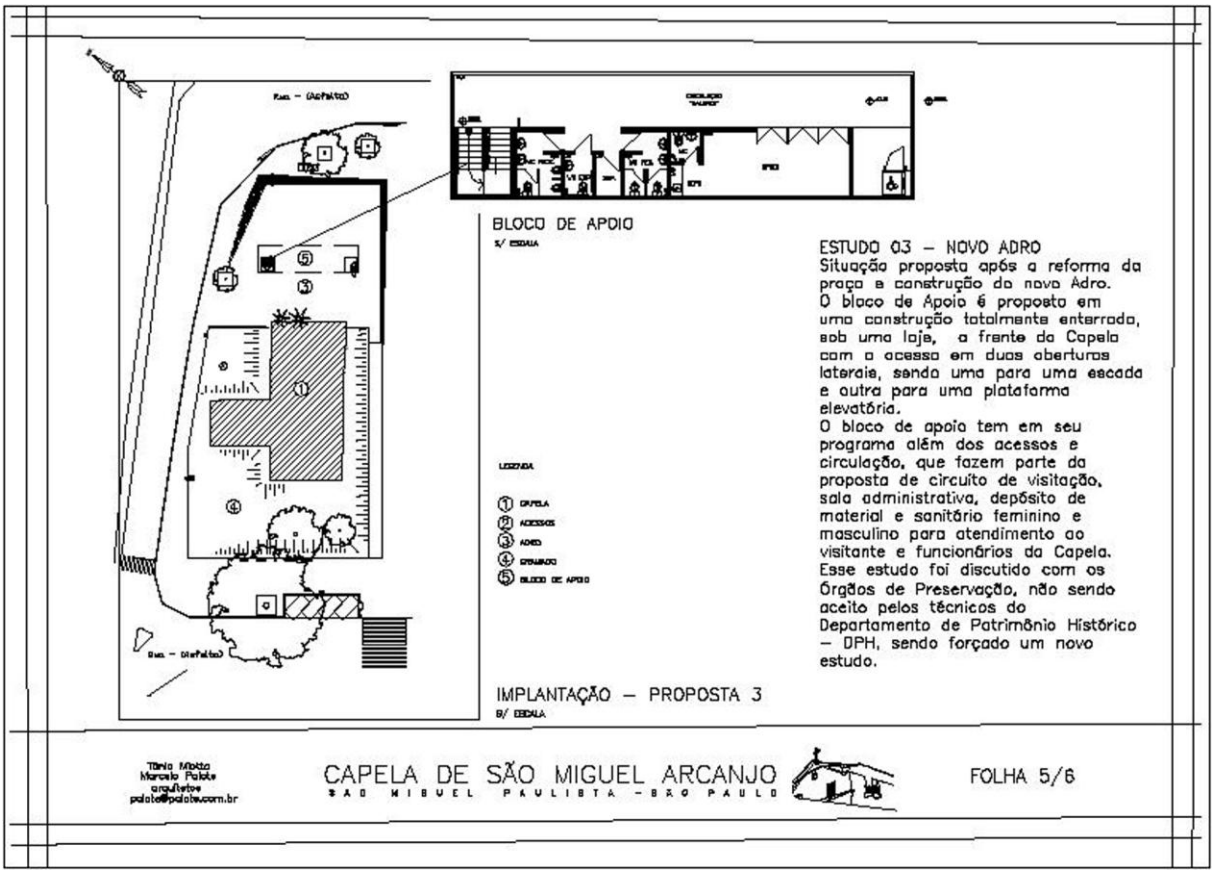
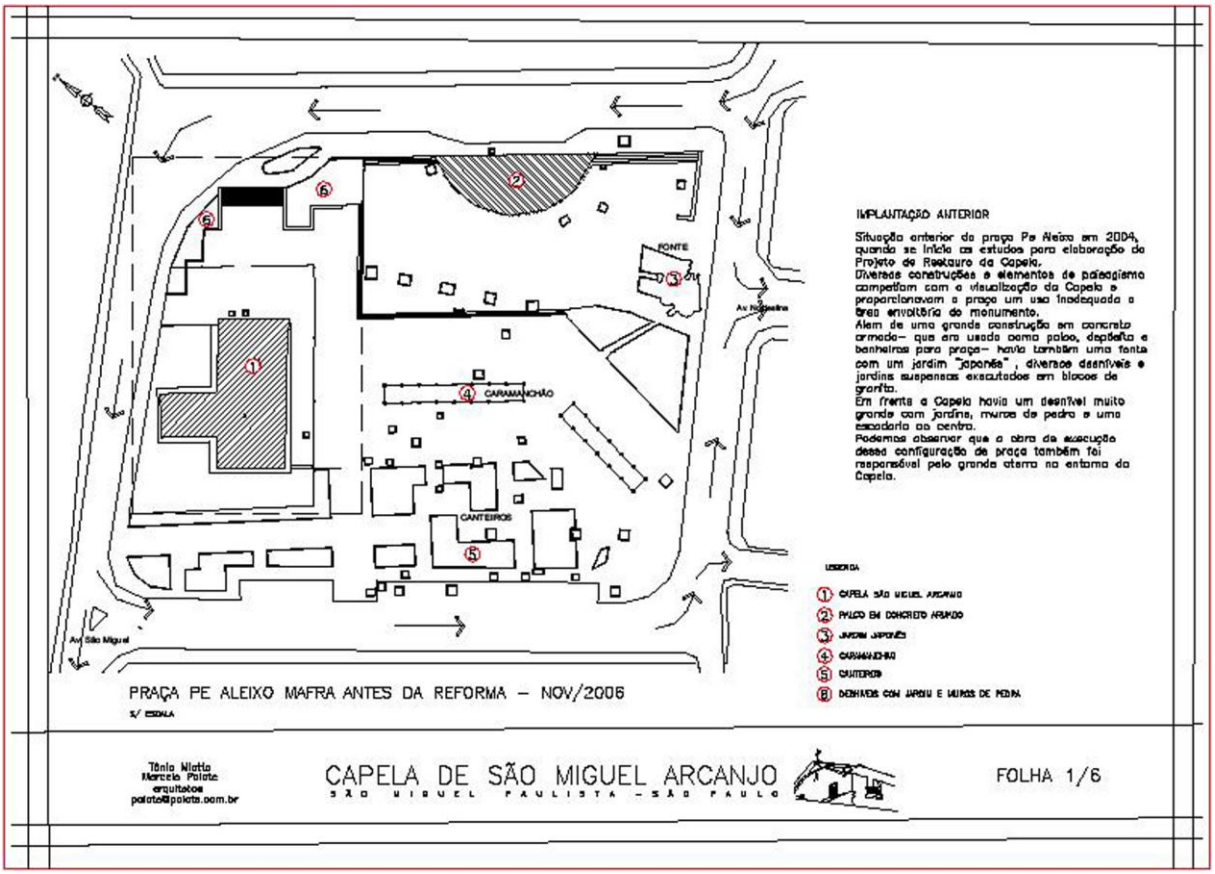

BLOCO DE APOIO
S/ ESCALA
ESTUDO 03 – NOVO ADRO
Situação proposta após a reforma da praça e construção do novo Adro.
O bloco de Apoio é proposto em uma construção totalmente enterrada, sob uma laje, a frente da Capela com o acesso em duas aberturas laterais, sendo uma para uma escada e outra para uma plataforma elevatória.
O bloco de apoio tem em seu programa além dos acessos e circulação, que fazem parte da proposta de circuito de visitação, sala administrativa, depósito de material e sanitário feminino e masculino para atendimento ao visitante e funcionários da Capela.
Esse estudo foi discutido com os Órgãos de Preservação, não sendo aceito pelos técnicos do Departamento de Patrimônio Histórico – DPH, sendo forçado um novo estudo.
IMPLANTAÇÃO – PROPOSTA 3
S/ ESCALA
Tânia Miotto
Marcelo Palote
arquitetos
palote@palote.com.br
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA – SÃO PAULO
FOLHA 5/6

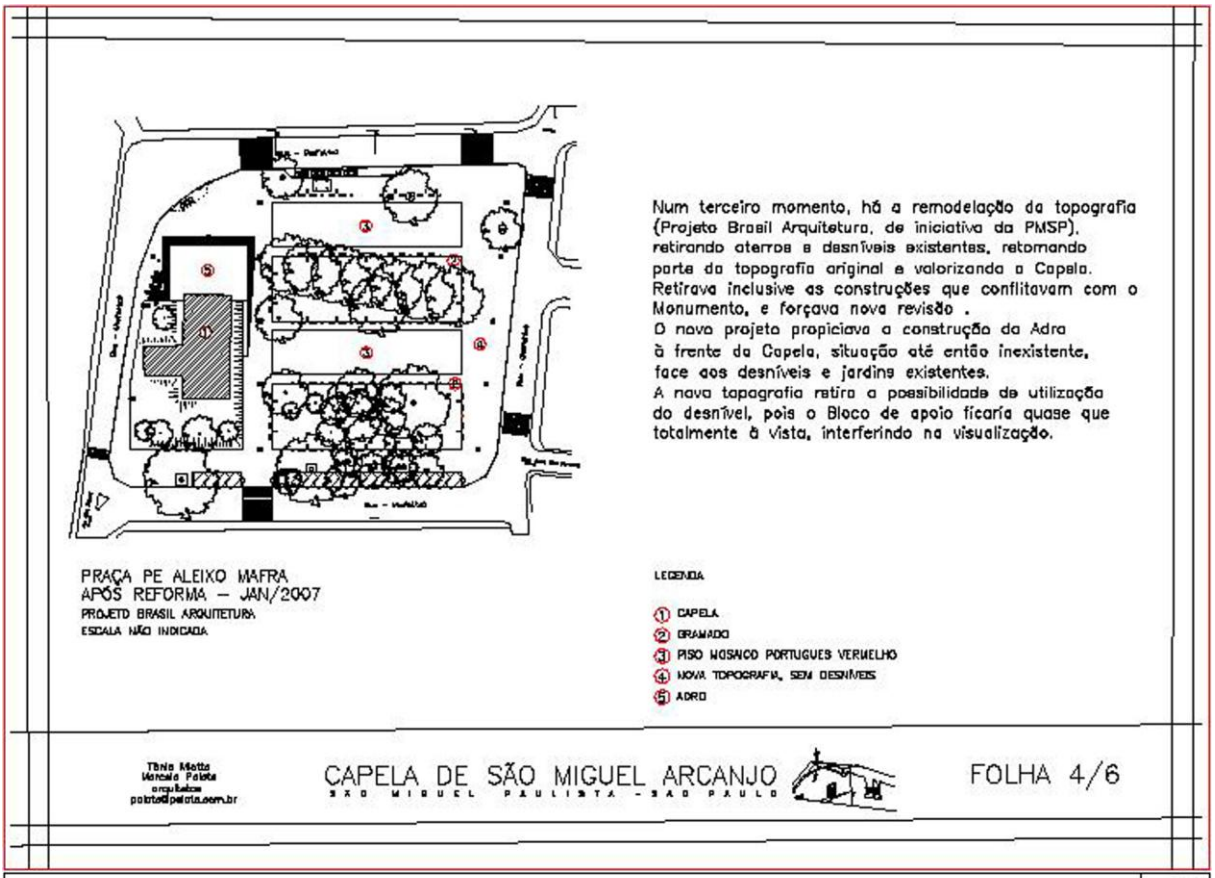
Figura 130: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo, Folha 5.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2007.

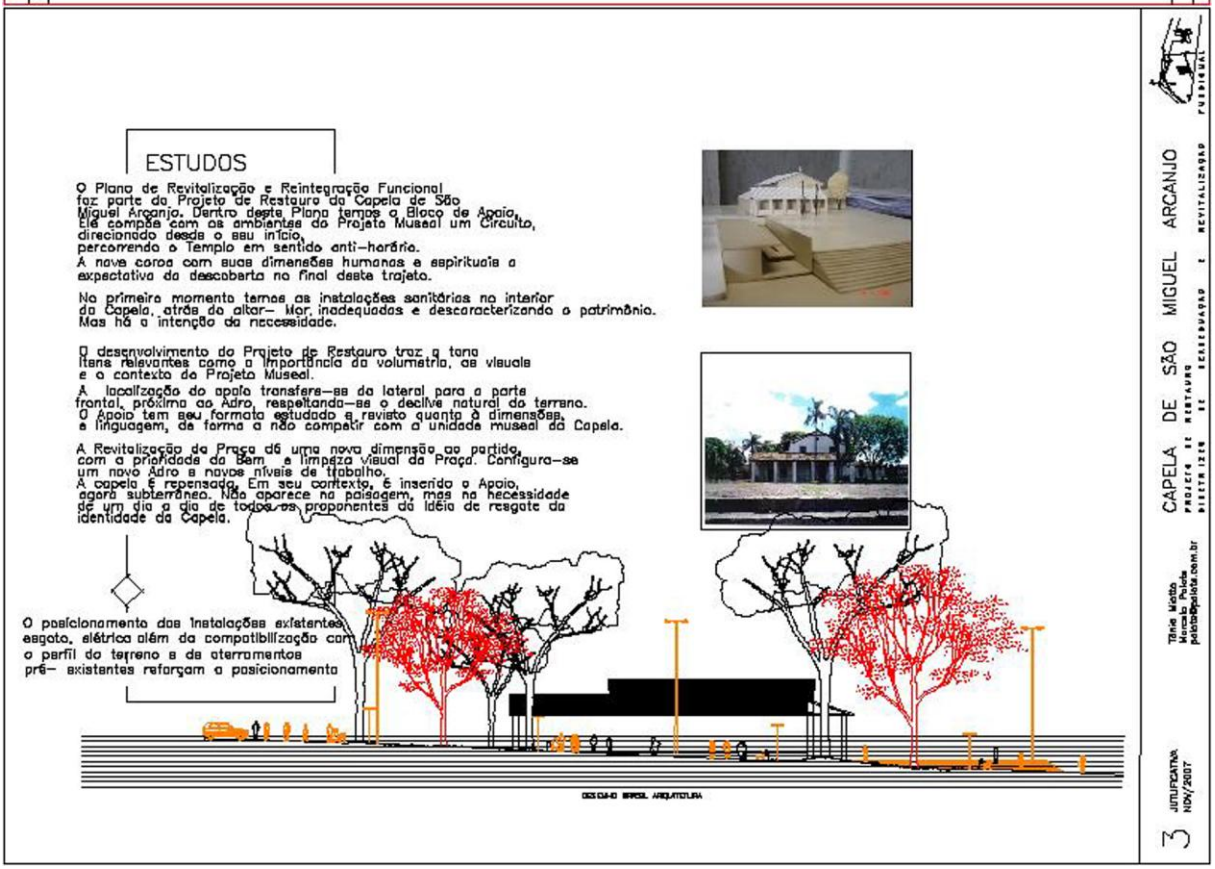
### *2.5.1.1 Revitalização da Praça Padre Aleixo*


IMPLANTAÇÃO ANTERIOR
Situação anterior da praça Pe Aleixo em 2004, quando se inicia os estudos para elaboração do Projeto de Restauro da Capela.
Diversas construções e elementos de paisagismo competiam com a visualização da Capela e proporcionavam a praça um uso inadequado a área envoltória do monumento.
Além de uma grande construção em concreto armado– que era usado como palco, depósito e banheiros para praça– havia também uma tenta com um jardim "japonês" , diversos desníveis e jardins suspensos executados em blocos de granito.
Em frente a Capela havia um desnível muito grande com jardins, muros de pedra e uma escadaria ao centro.
Podemos observar que a obra de execução dessa configuração de praça também foi responsável pelo grande aterro no entorno da Capela.
FONTE
CARAMANCHÃO
CANTEIROS
Av São Miguel
Av Fagundes
PRAÇA PE ALEIXO MAFRA ANTES DA REFORMA – NOV/2006
S/ ESCALA
Tânia Miotto
Marcelo Palote
arquitetos
palote@palote.com.br
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA – SÃO PAULO
FOLHA 1/6
Figura 131: Projeto da Implantação do anexo, praça existente. Padre Aleixo de Monteiro Mafra, Folha 1, 2007.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2007.

A remodelação da praça (projeto do escritório Brasil Arquitetura, Arq. Marcelo Ferraz[73], iniciativa da Prefeitura Municipal), retirou os aterros e desníveis existentes, retomando parte da topografia original e valorizando o Monumento, com a eliminação de construções conflitantes, como o "palco" e o "jardim japonês".

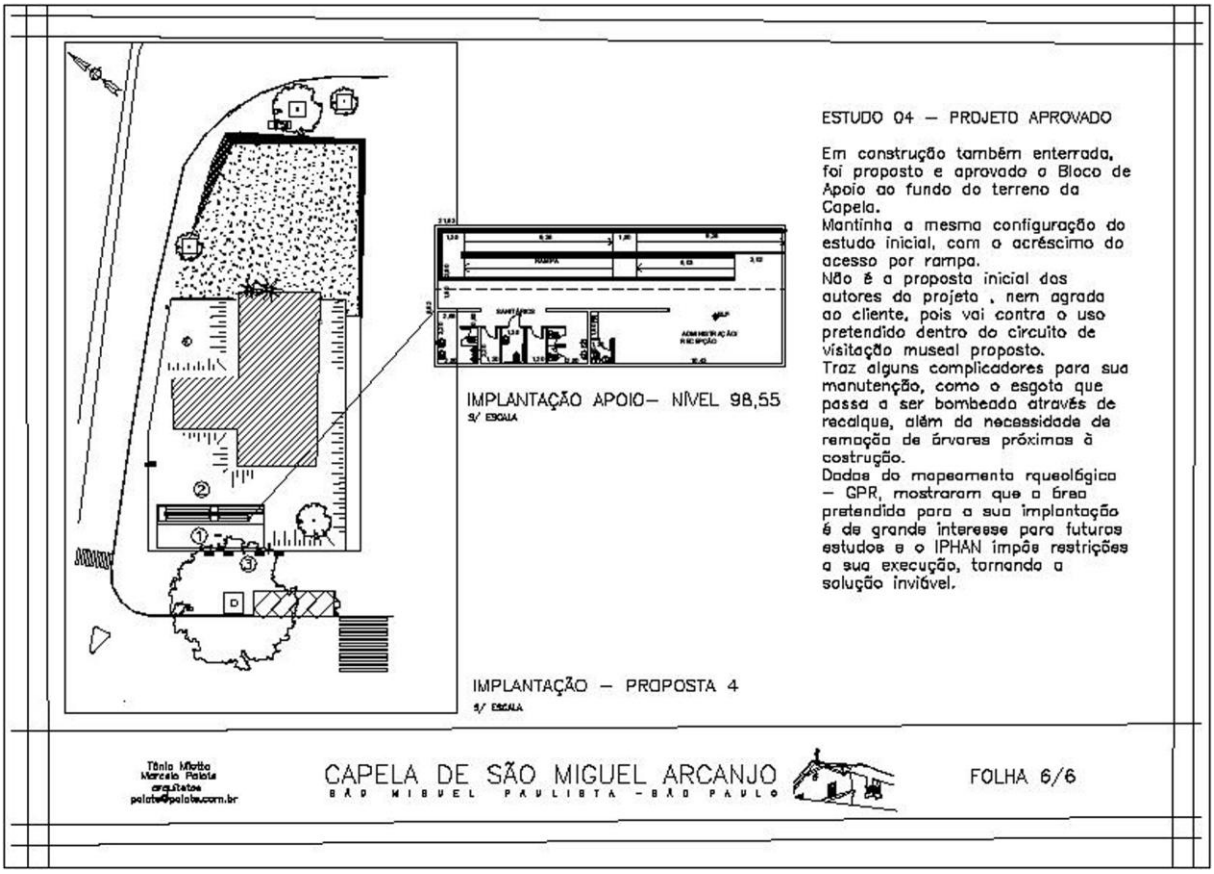
[73] Marcelo Ferraz é arquiteto formado pela USP, fundador da Marcenaria Baraúna com os sócios da Brasil Arquitetura, iniciando trabalhos de design de mobiliário e objetos de madeira.


Num terceiro momento, há a remodelação da topografia (Projeto Brasil Arquitetura, de iniciativa da PMSP), retirando aterros e desníveis existentes, retomando parte da topografia original e valorizando a Capela. Retirava inclusive as construções que conflitavam com o Monumento, e forçava nova revisão .
O novo projeto propiciava a construção da Adro à frente da Capela, situação até então inexistente, face aos desníveis e jardins existentes.
A nova topografia retira a possibilidade de utilização do desnível, pois o Bloco de apoio ficaria quase que totalmente à vista, interferindo na visualização.
PRAÇA PE ALEIXO MAFRA
APÓS REFORMA – JAN/2007
PROJETO BRASIL ARQUITETURA
ESCALA NÃO INDICADA
LEGENDA
1 CAPELA
2 GRAMADO
3 PISO MOSAICO PORTUGUES VERMELHO
4 NOVA TOPOGRAFIA, SEM DESNIVEIS
5 ADRO
Tânia Miotto
Marcelo Palote
arquitetos
palote@palote.com.br
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA - SÃO PAULO
FOLHA 4/6


ESTUDOS
O Plano de Revitalização e Reintegração Funcional faz parte do Projeto de Restauro da Capela de São Miguel Arcanjo. Dentro deste Plano temos o Bloco de Apoio. Ele compõe com os ambientes do Projeto Museal um Circuito, direcionado desde o seu início, percorrendo o Templo em sentido anti-horário.
A nova coroa com suas dimensões humanas e espiritualis a expectativa da descoberta no final deste trajeto.
No primeiro momento temos as instalações sanitárias no interior da Capela, atrás do altar- Mor, inadequadas e descaracterizando o patrimônio. Mas há a intenção da necessidade.
O desenvolvimento do Projeto de Restauro traz a tona itens relevantes como a importância da volumetria, as visuais e o contexto do Projeto Museal.
A localização do apoio transfere-se da lateral para a parte frontal, próxima ao Adro, respeitando-se o declive natural do terreno.
O Apoio tem seu formato estudado e revisto quanto à dimensões, e linguagem, de forma a não competir com a unidade museal da Capela.
A Revitalização da Praça dá uma nova dimensão ao partido, com a prioridade do Bem e limpeza visual da Praça. Configura-se um novo Adro e novos níveis de trabalho.
A capela é repensada. Em seu contexto, é inserido o Apoio, agora subterrâneo. Não aparece na paisagem, mas na necessidade de um dia a dia de todos os proponentes da idéia de resgate da identidade da Capela.
O posicionamento das instalações existentes esgoto, elétrica além da compatibilização com o perfil do terreno e da aterramentos pré- existentes reforçam o posicionamento
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
PROJETO DE RESTAURO E REVITALIZAÇÃO
Tânia Miotto
Marcelo Palote
palote@palote.com.br
JUTUPOCANA
NOV/2007
3

Figuras 132 e 133: Projeto Implantação do anexo, praça proposta, Folhas 3 e 4.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2007.

Após a remodelação, foi apresentado e aprovado, pelos órgãos de Preservação Municipal, Estadual e Federal, o projeto executivo que propunha a locação do bloco de apoio ao fundo do terreno onde se localiza a Capela, na Praça Padre Aleixo (Oficio nº 463/07-9ªSR/SP-IPHAN, Oficio nº 672/CONPRESP/2007, Oficio GP-1964/07 CONDEPHAAT). Esta construção apresentava dificuldades, como o declive da Praça, o esgoto e as águas pluviais que precisariam ser bombeados, as restrições arqueológicas e a necessidade da remoção de árvores próxima à área de construção.


ESTUDO 04 – PROJETO APROVADO
Em construção também enterrada, foi proposto e aprovado o Bloco de Apoio ao fundo do terreno da Capela.
Mantinha a mesma configuração do estudo inicial, com o acréscimo do acesso por rampa.
Não é a proposta inicial dos autores do projeto , nem agrada ao cliente, pois vai contra o uso pretendido dentro do circuito de visitação museal proposto.
Traz alguns complicadores para sua manutenção, como o esgoto que passa a ser bombeado através de recalque, além da necessidade de remoção de árvores próximas à costrução.
Dados do mapeamento rqueológico – GPR, mostraram que a área pretendida para a sua implantação é de grande interesse para futuros estudos e o IPHAN impõe restrições a sua execução, tornando a solução inviável.
IMPLANTAÇÃO APOIO– NÍVEL 98,55
S/ ESCALA
IMPLANTAÇÃO – PROPOSTA 4
S/ ESCALA
Tânia Miotto
Marcelo Palote
arquitetos
palote@palote.com.br
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA – SÃO PAULO
FOLHA 6/6
Figura 134: Projeto da Implantação do anexo, traçado evolutivo, Folha 6.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2007

Com o término dos estudos relacionados à Pesquisa Arqueológica, em atenção ao solicitado pelo Conpresp (Oficio nº 479/2006 de 18/04/2006), pelo Condephaat (Oficio GP-1964/07 de 03/08/2007) e também em atenção à portaria nº215/07-IPHAN, é que se pode dimensionar o interesse arqueológico preservado no entorno da Capela e o potencial para um estudo científico mais amplo. A necessidade da preservação deste potencial, mais a posição do IPHAN que "considerou que um salvamento parcial, de um lado, teria interesse cientifico limitado e, de outro, seria inexeqüível em virtude das restrições orçamentárias do projeto de

restauro" ( Ata de reunião 18/10/07) somado a negativa da Secretaria do Verde e do Meio Ambiente (DEPAVE) para a remoção das árvores do local (pedido nº 135/06) nos levou a propor a revisão da locação do Bloco, parte integrante do Projeto Executivo de Restauro.

A proposta final considerou o Bloco de Apoio nos fundos da Capela, em situação aparente, sendo considerados a distância do Monumento e a legibilidade do conjunto com a mínima interferência e reversibilidade. Este último item é pertinente ao sistema construtivo do bloco, um sistema em Painéis Cimentícios e estrutura metálica, sobre base em radier que não interfere no sítio arqueológico. Esta intervenção dialoga com o Bem quando respeita seu passado e permite que se considere este partido no presente dando espaço às propostas futuras e a como o restauro deve ser: um constante diálogo entre os tempos.

Figura 135: Maquete eletrônica do anexo.
Fonte: Carlos Campoy, 2008.

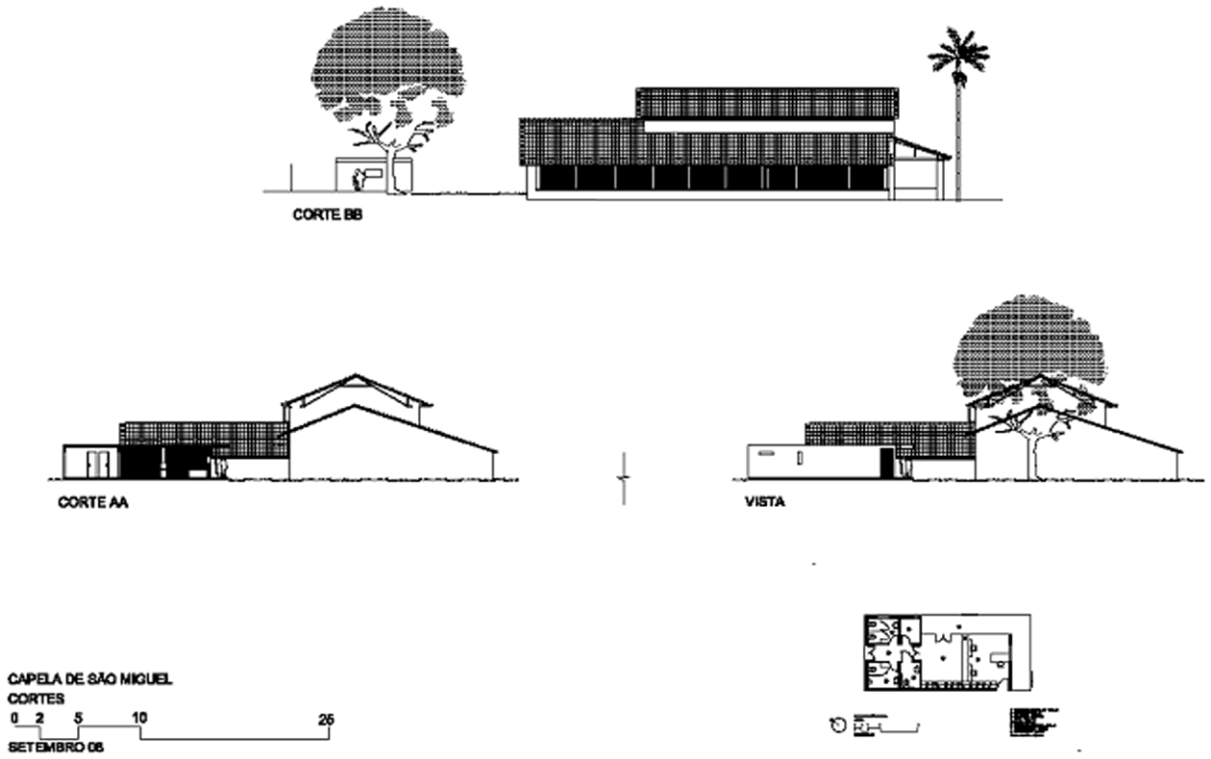



Figura 136: Projeto da Implantação do anexo, estudo das fachadas e volumetria.
Fonte: Arq. Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2008.

### *2.5.1.2 Entorno*

A área de implantação de uma construção de interesse especial se compromete com a vizinhança imediata, onde as normas de proteção se estendem a fim de valorizar o monumento, o perímetro urbano e as zonas mais distantes. É um valor num núcleo que se multiplica sobre a área. As intervenções de restauro nessas regiões têm a finalidade de garantir a permanência de valores que caracterizam o conjunto. Definindo entorno de imóveis tombados, temos:

> É a área de projeção localizada na vizinhança dos imóveis tombados que é delimitada com objetivo de preservar a sua ambiência e impedir que novos elementos obstruam ou reduzam sua visibilidade. Compete ao órgão que efetuou o Tombamento estabelecer os limites e as diretrizes para as intervenções nas áreas de entorno de bens tombados. ( DEPARTAMENTO D0 PATRIMÔNIO HISTÓRICO, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA DE SÃO PAULO, 2011)

O Tombamento não evita a modernização, mas está ligado à melhoria da qualidade de vida da população e preservação da memória e se configura como

demanda social onde preservar e revitalizar são ações que juntas podem valorizar o imóvel.[74]No Estado de São Paulo a legislação diz:

> Nenhuma obra poderá ser executada na área compreendendo um raio de 300 (trezentos) metros, em torno de qualquer edificação ou sítio tombado, sem que o respectivo projeto seja previamente aprovado pelo Conselho, para evitar prejuízo à visibilidade ou destaque do referido sítio ou edificação( DECRETO 13.426/79)[75]

Assim, deve haver o respeito referente ao entorno ou envoltória e os órgãos estipulam diretrizes quanto a sua utilização.

> III - A valorização dos monumentos.
>
> A conferência recomenda respeitar, na construção dos edifícios,o carácter e a fisionomia das cidades, sobretudo na vizinhança dos monumentos antigos, cuja proximidade deve ser objecto de cuidados especiais.
>
> Em certos conjuntos, algumas perspectivas particularmente pitorescas devem ser preservadas( Carta de Atenas, 1931, p.2)

O tombo extrapola a área artística e histórica e tem influência na questão urbana. Quanto à exigência de se manter o entorno, a Carta de Veneza, produzida no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos (1964), também colaborou para que a preservação evoluísse ao introduzir este conceito nos conjunto de princípios do patrimônio cultural, reconhecendo como monumento tanto a edificação isolada como os conjuntos edificados, além de dar importância para as relações entre o monumento e seu envoltório:

> Art.1 - O conceito de monumento histórico engloba, não só as criações arquitetônicas isoladamente, mas também os sítios, urbanos ou rurais, nos quais sejam patentes os testemunhos de uma civilização particular, de uma fase significativa da evolução ou do progresso, ou algum acontecimento histórico. “

[74] Em 1982, o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arqueológico e Turístico do Estado de São Paulo (Condephaat), pretendia tombar alguns imóveis da Avenida Paulista;, alguns proprietários iniciaram a demolição dos seus imóveis, exemplo de que a maioria confunde o tombamento com desapropriação.

[75] (art.137,gestão de Paulo Salim Maluf, **então Governador de São Paulo,criando a Secretaria de Estado da Cultura** .

> Art.6 - A conservação de um monumento implica a manutenção de um espaço envolvente devidamente proporcionado. Sempre que o espaço envolvente tradicional subsista, deve ser conservado, não devendo ser permitidas quaisquer novas construções, demolições ou modificações que possam alterar as relações volumétricas e cromáticas (Carta de Veneza, 1964, p.2).

A Organização dos Estados Americano (OEA) promoveu, na cidade de Quito, em 1967, um encontro a respeito da conservação e utilização dos monumentos em lugares de interesse histórico e artístico, recomendando o aproveitamento do potencial turístico, que poderia contribuir para geração de renda principalmente nos países carentes ou que não dispõem de recursos para realizar de forma adequada a conservação de seu patrimônio:

> A idéia de espaço é inseparável do conceito de monumento (Considerações Gerais, Normas de Quito, 1967, p.2)

Para os efeitos de legislação, confere três zonas de proteção: uma rigorosa, de maior densidade, outra de proteção ou respeito e a última de proteção à paisagem. Para isso, a revalorização ambiental implica em estudo do uso, da zona para controle e da regulamentação das zonas adjacentes (densidade e relação volumétrica). Nas Normas de Quito são apresentadas propostas concretas para a utilização do patrimônio, tendo em vista o panorama de transformação de áreas de poucos recursos econômicos dos países da América Latina. Em 1968, em sua 15º Seção, foram apresentadas recomendações sobre a conservação dos bens culturais, relacionando necessidades da sociedade contemporânea, caracterizando uma coerência histórica e tradicional e integrando a vida contemporânea como elemento fundamental, que deve ser tratado no planejamento urbano.

> A realização do projeto para a restauração de uma obra arquitetônica deverá ser precedida de um exaustivo estudo sobre o monumento, elaborado de diversos pontos de vista (que estabeleçam a análise de sua posição no contexto territorial ou no tecido urbano, dos aspectos tipológicos, das elevações e qualidades formais, dos sistemas e caracteres construtivos, etc), relativos à obra original, assim como aos eventuais acréscimos ou modificações (Carta de Restauro Governo da Itália,1972, p. 9).

A Carta de Restauro Governo da Itália (1972, documento nacional de influência internacional) afirma que os centros históricos não são apenas os antigos, mas assentamentos que se transformaram no decorrer dos tempos e que possuem um valor especial, um testemunho histórico ou características arquitetônicas/urbanas

particulares. As intervenções de restauro nessas áreas têm a finalidade de garantir a permanência no tempo desses valores que caracterizam o conjunto. Para que haja uma continuidade e um desenvolvimento deve haver uma reorganização no contexto urbano visando um futuro por meio de um planejamento físico adequado. Não há impedimento de modernização da cidade, mesmo porque o uso original pode ser modificado e este acompanha idéias de renovação.

> [...] já que não só a arquitetura, mas também a estrutura urbanística tem por si mesmas um significado e um valor (CARTA DO RESTAURO 1972, p16).

Concilia os caracteres gerais do ambiente adaptando aos elementos da vida moderna, por meio de uma reestruturação urbana (relacionando o centro histórico ao desenvolvimento contemporâneo), reordenação viária (revisão do tráfego, reconduzindo o uso com a estrutura de outro tempo e com integração do mobiliário) e revisão dos equipamentos (conexão entre o edifício e seu exterior).

A importância, além dos monumentos isolados, para a conservação de um urbanismo da arquitetura menor ”é reconhecida pela Declaração de Amsterdã – Conselho da Europa” (1975), formada pelas inúmeras edificações sem importância isolada, mas de importância quando consideradas em conjunto. Por exemplo: as edificações do conjunto urbano de Ouro Preto.

> A reabilitação dos bairros antigos deve ser concebida e realizada, tanto quanto possível, sem modificações importantes da composição social dos habitantes e de uma maneira tal que todas as camadas da sociedade se beneficiem de uma operação financiada por fundos públicos (Declaração de Amsterdã, p.2).

Na mesma linha da Carta de Veneza, a Carta de Burra (ICOMOS, em 1980) afirma a manutenção de um entorno visual apropriado (art.8º) e o respeito a todas as alterações realizadas ao longo do tempo, a fim de que a atividade turística não ameace a integridade local, esclarecendo que o uso não deve mudar a significação cultural:

> A expressão uso compatível designará uma utilização que não implique mudança na significação cultural da substância, modificações que sejam substancialmente reversíveis ou que requeiram um impacto mínimo (Carta de Burra, 1980, p.2).

Sobre a identidade dos bairros tradicionais e a identidade urbanística, em 1986, a Carta de Washington – Carta internacional para a salvaguarda das

Cidades Históricas - reconhece a importância da preservação formada por elementos tais como: malha fundiária; estrutura e volume das edificações, relação entre espaços edificados e vazios urbanos, ambiente natural e vocação dos bairros, tendo a intenção de complementar a Carta de Veneza (1964), destacando o envolvimento da população local com o sucesso da preservação.

> Os valores a preservar são o caráter histórico da cidade e o conjunto de elementos materiais e espirituais que expressam sua imagem, em particular: a) a forma urbana definida pelo traçado e pelo parcelamento; b) as relações entre os diversos espaços urbanos, espaços construídos, espaços abertos e espaços verdes; c) a forma e o aspecto das edificações (interior e exterior) tais como são definidos por sua estrutura, volume, estilo, escala, materiais, cor e decoração; As novas funções devem ser compatíveis com o caráter, a vocação e a estrutura das cidades históricas. A adaptação da cidade histórica à vida contemporânea requer cuidadosas instalações das redes de infra-estrutura e equipamento dos serviços públicos. (CARTA DE WASHINGTON,1987,p.2)

Este conceito é complementado pela Carta de Brasília, que coloca que para a manutenção da autenticidade do conjunto é essencial a manutenção do conteúdo sócio-cultural. Este documento diz que o respeito a essas diferentes heranças constitui exemplo do respeito pela diversidade cultural.

> Autenticidade e mensagem: O suporte tangível não deve ser o único objeto da conservação. Autenticidade e contexto: é imprescindível o equilíbrio entre o edifício e seu entorno, tanto na paisagem urbana quanto na rural. Sua ruptura seria um atentado contra a autenticidade. Autenticidade e materialidade (CARTA DE BRASÍLIA, 1995, p. 3).

Assim, é perceptível que o equipamento funciona como âncora para a recuperação do entorno, requalificando o espaço que possui mudanças que são próprias do seu desenvolvimento ao longo do tempo. É necessário conhecer, além dos aspectos históricos, o meio fundamental para que se estabeleça a ligação entre os agentes externos e a edificação. O patrimônio é um organismo dinâmico, em constante diálogo e interação com o entorno.

O entorno da Capela de São Miguel paulista

A Capela de São Miguel se localiza no Bairro de São Miguel Paulista, extremo leste da cidade de São Paulo. No mapa da cidade de São Paulo abaixo, pertence à área corresponde ao número 23.

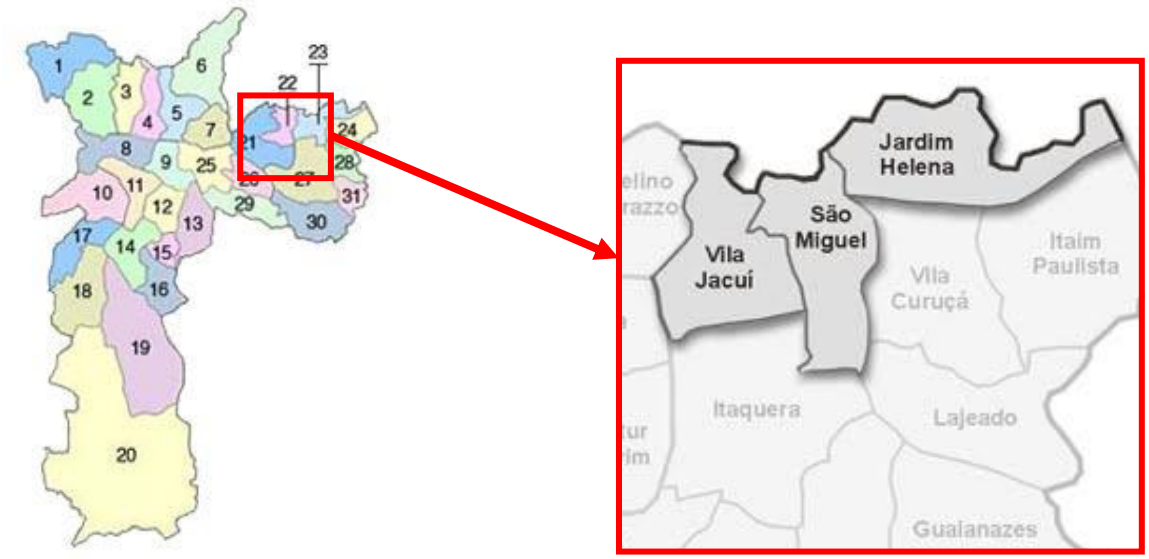



Figura 137: À esq., mapa da cidade de São Paulo, subprefeituras. Á dir. bairros formadores da área Subprefeitura São Miguel Paulista.
Fonte:Prefeitura da Cidade de São Paulo; Passeio Livre, 2011.

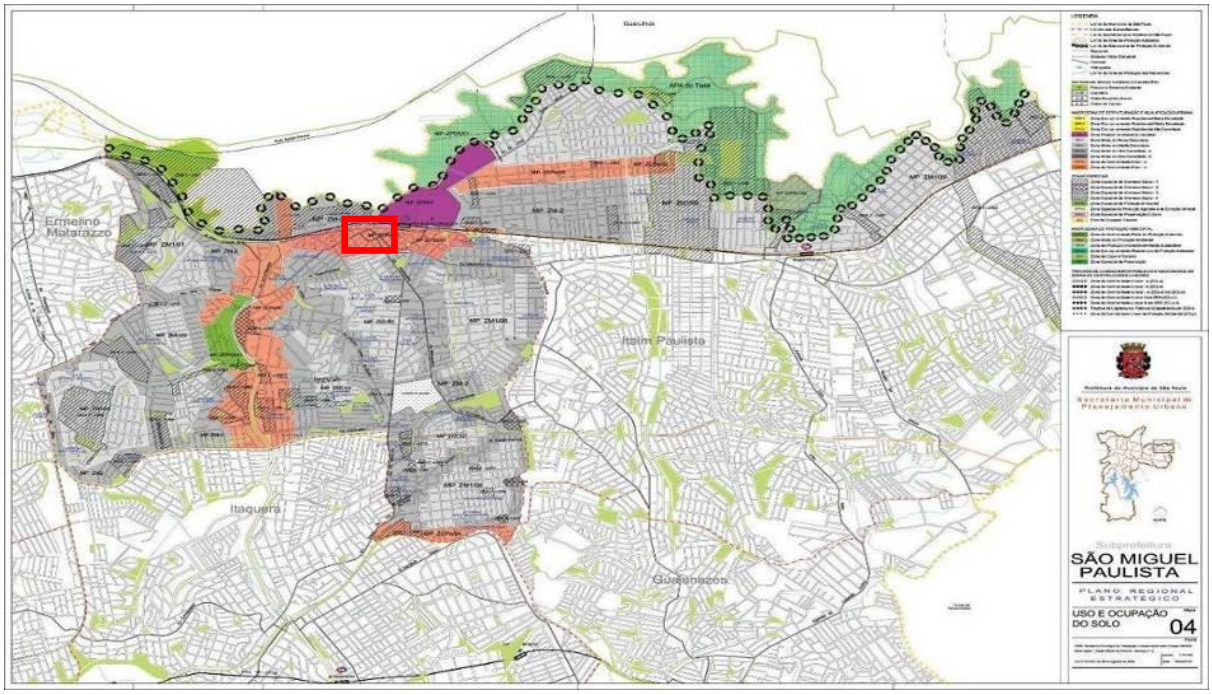



Figura 138: Mapa da cidade de São Paulo, subprefeituras. No retângulo vermelho, a localização da Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra.
Fonte: Prefeitura da Cidade de São Paulo , Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano,Zoneamento da cidade, Subprefeitura de São Miguel Paulita, Mapa de Uso e Ocupação do Solo, 2011.

Localizada na Praça Padre Aleixo de Monteiro Mafra, antiga Praça Campos Sales, próxima à Avenida São Miguel, do lado esquerdo e à direita com a Rua Salvador de Medeiros.A praça era composta por muros de pedra e vários níveis, já que existe um desnível dos fundos para a frente da Capela. Nos fundos, um jardim com árvores, à direita a Avenida São Miguel, à esquerda a Praça e a sua frente um Adro, envolta por um gradil de ferro. As edificações no entorno são na sua maioria comerciais e de dois e um pavimentos, com exceção do prédio do Centro de Referência do Idoso, da PMSP e de duas agências bancárias construídas há pouco tempo, entre 2006 e 2008[76]. O tráfego local é intenso, com veículos, ônibus e caminhões e se localiza bem próximo à Capela Lateral.

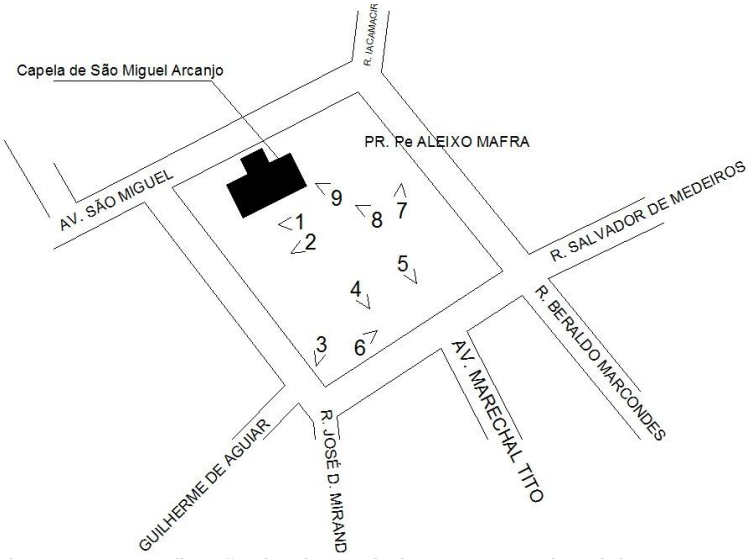


Figura 139: Localização das fotos abaixo, Praça Padre Aleixo.
Fonte: Tânia Miotto, 2011.

Figuras 140 e 141: Fotos 1 e 2 da Praça Padre Aleixo. Ao fundo agências bancárias construídas entre 2006 e 2008, um dos gabaritos mais altos do entorno.
Fonte: COSTA, Thiago, 2009

[76] Ambas as construções se localizam no quarteirão na parte posterior da Capela.

Figuras 142 e 143: Foto 3 – catedral de São Miguel Arcanjo. Foto 4 – entorno e pedestres na Praça Padre Aleixo.
Fonte: COSTA, Thiago, 2009

Figuras 144 e 145: Foto 5 – entorno e visual do grande espaço livre. Foto 6 – banca de jornal e ao fundo o antigo Cinema na Praça Padre Aleixo.
Fonte: COSTA, Thiago, 2009

Figuras 146 e 147: Foto 7– bancos e entorno. Foto 8 – Espaço Livre com a Capela ao fundo.
Fonte: COSTA, Thiago, 2009

Figura 148: Foto 9 – Capela com o novo gradil.
Fonte: COSTA, Thiago, 2009

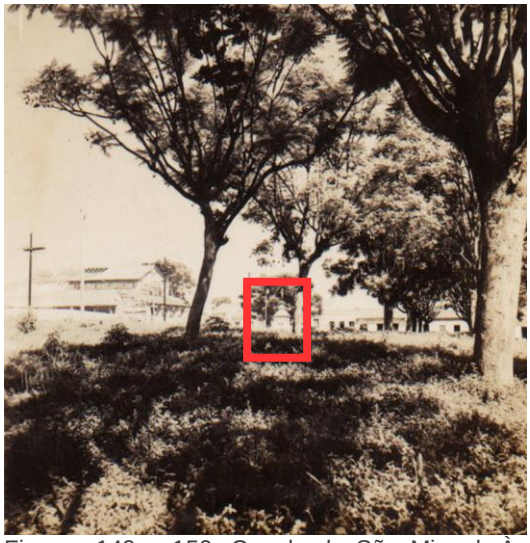
### *2.5.1.3 Intervenções no entorno*

Desde 1940, já havia contato de Saia com a Prefeitura Municipal[77], sobre a ciência de encaminhamento de anteprojeto de remodelação da Praça pelo Departamento de Obras Públicas, salientando que o restauro da Capela realizado pelo SPHAN estava em fase final e que a execução do trabalho contribuiria para "o acabamento do conjunto numa mesma época" (SAIA, 1940, não paginado). Lembrava também das construções na parte posterior da Igreja, que prejudicavam a visibilidade e o traçado urbano, solicitando sua desapropriação. Além desse pedido, havia a questão do desvio da Estrada Rio-São Paulo[78], onde o intenso trânsito no entorno prejudicava a edificação pela vibração. A resposta veio por meio de projeto em cópia fornecida pela Divisão de Parques e Jardins da PMSP, com a intenção de desviar a estrada para os fundos da Igreja. Esta proposta levou a uma crítica rápida, na afirmação de que seria inútil este posicionamento, pois afastava a Capela de visitação dos turistas que passavam pelos arredores:

> Entre outros defeitos, ela tem o de afastar da Igreja (e mais, da solução arquitetônica mais interessante desta: o alpendre) (SAIA, 1940, não paginado).

[77] Prefeito Prestes Maia

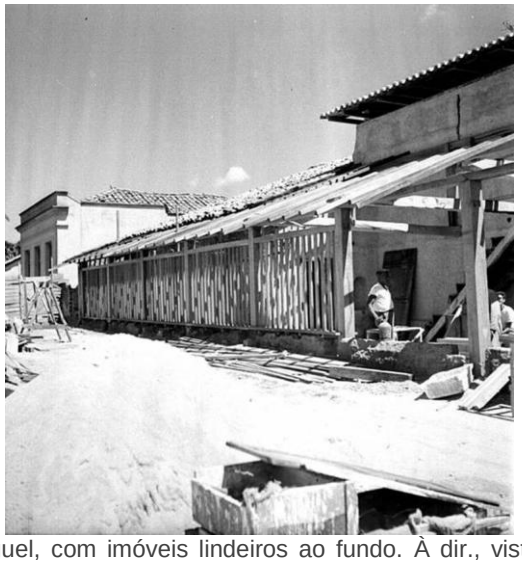
[78] Ainda não existia a Via Dutra.



Figuras 149 e 150: Capela de São Miguel. À esq. Estrada RJ-SP circundada por árvores com cruzeiro em destaque. À dir. cruzeiro à beira da Estrada RJ-SP, 1939.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 151: Capela de São Miguel, com estrada RJ-SP à frente, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Foi elaborado um novo projeto pela Prefeitura, que melhorou consideravelmente a situação do Monumento, sujeito a abalos estruturais. Ainda assim, não estava solucionado o problema dos imóveis lindeiros nos fundos da Capela - uma necessária desapropriação que valorizaria o Monumento.



Figuras 152 e 153: À esq., Capela de São Miguel, com imóveis lindeiros ao fundo. À dir., vista do Alpendre Lateral. 1939.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Figura 154: Capela de São Miguel, com imóveis lindeiros ao fundo e na Lateral Esquerda, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

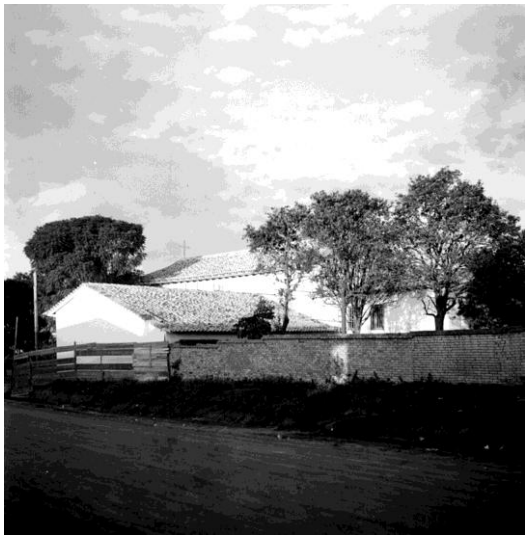
Art. 18.

Sem prévia autorização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, não se poderá, na vizinhança da coisa tombada, fazer construção que lhe impeça ou reduza a visibílidade, nem nela colocar anúncios ou cartazes, sob pena de ser mandada destruir a obra ou retirar o objéto, impondo-se nêste caso a multa de cincoenta por cento do valor do mesmo objeto (VARGAS, Getúlio. CAPANEMA, Gustavo, 1937)[79]

Em 27 de Janeiro de 1943, Rodrigo Melo concordou e autorizou Saia a submeter o pedido à PMSP, solicitando o novo traçado da estrada Rio-SP. Um ano

[79] Decreto Lei no 25, de 30/11/1937, Capítulo I.

depois, houve uma reunião com o Prefeito para que fossem tomadas com urgência as medidas; pedido que teve como prioridade as questões diretamente relacionadas à Capela, inclusive “desapropriando umas casas que estão localizadas na parte posterior do Monumento” (SAIA, 30/09/1944, não paginado).



Figuras 155 e 156: Capela de São Miguel,com muro próximo à Capela lateral e Capela Mor, distante apenas 0,40m do Monumento, o muro pertencia a uma propriedade particular, na parte posterior, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Somente em 1975 foi feito um Estudo Preliminar de remodelação da Praça Padre Aleixo, pelo arquiteto Clayton Alfredo Nigro, com o objetivo de resguardar a Capela da São Miguel, cercando-a com gradil de ferro que só seria aberto em ocasiões especiais.

Em setembro do mesmo ano, Armando Rebollo, chefe substituto do 4º distrito do IPHAN comunicou o Dr. Renato Soeiro, diretor do mesmo Distrito, o recebimento dos orçamentos de obra do Monumento e remanejamento da Praça. Acusando o recebimento do projeto Paisagístico, Rebollo ainda escreveu para o Arq. Murilo Marx[80], e verificou o desvio do trânsito defronte à Capela, a desapropriação dos imóveis posteriores e a incorporação da área “ilhada”. Houve também a ampliação do adro (área fronteira ao Monumento) e a sugestão de gramado ao redor da Igreja. Assim, destaca-se o trecho da carta:

> Tais medidas demonstram o interesse da atual administração municipal de preservação e valorização ambiental dos bens culturais da cidade de São Paulo (REBOLLO, 1977, não paginado).

[80] Murillo Marx era o Diretor do Departamento de Patrimônio Histórico e Murillo Marx Chefe Substituto do 4ª Distrito do IPHAN.

Quanto à solicitação de construções no entorno da Capela, os pedidos foram analisados sempre observando a ambientação do entorno e o prejuízo de sua visão, como no caso de um pedido de diretrizes de Ricardo Salvador Sallotim (1983) para um prédio de quatro andares na lateral esquerda, que teve como resposta a autorização de gabarito de até três andares.

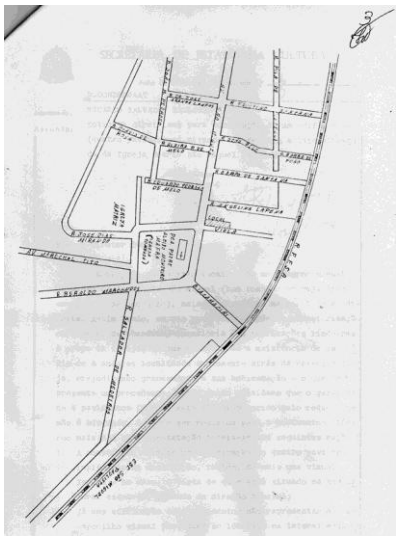


Figura 157: Croqui de localização da Capela e do lote para construção de edifício com 4 pavimentos.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

No mesmo ano, Antonio Luis Dias de Andrade escreveu ao Secretário da Cultura, Dr. Fábio Magalhães, sobre o estado de conservação do Monumento, a ocupação da Praça por um parque de diversões, além dos danos à cobertura causados pelos comícios das últimas eleições. E mais: o bem histórico estava sendo usado como depósito e abrigo de funcionários responsáveis pela manutenção da área, como segue:

> [...] é essencial encontrar soluções que viabilize a plena utilização do bem tombado em benefício da população local bem assim dos visitantes que frequentemente ali se dirigem (ANDRADE, 1983, não paginado).

O gradil foi executado no entorno da Capela, a praça foi reformada e gerou observações e solicitações do CONDEPHAAT, em 01 de Março de 1984, feitas pelo vice-presidente Augusto Humberto Vario Titarelli:

- o elemento em ferro não solucionava as invasões, além de prejudicar a visibilidade;

- o aterro realizado elevou a cota de nível provocando invasão das águas no alpendre, umedecimento das paredes de taipa e externamente a diminuição da distância entre piso e linha do beiral;
- havia uma vegetação muito alta e espessa na Praça;
- solicitou o rebaixamento da praça no nível anterior, eliminação dos arbustos próximos, iluminação mais eficiente e vigilância noturna. Se tais medidas fossem ineficazes, eles concordavam com o fechamento do Monumento com grades.

Nem só a praça era elemento de controvérsia. A volumetria do local também era um item de preocupação dos órgãos: sobre o gabarito de altura do entorno havia uma correspondência, de 1996, escrita por Marco Carrilho, arquiteto da 9ª regional do IPHAN, a respeito de uma seqüência progressiva e proporcional - a partir do vértice mais próximo da praça. Estipulada pelo arq. Victor Hugo Mori, arquiteto da mesma regional, que justificava: “estabelece uma escala com a Igreja de São Miguel e suas áreas livres” (1996, não paginado):

| | |
|---|---|
| Até 30m distância | Maximo 2 pavimentos ou 7,50m |
| 30 m | 3 pav ou 11,25m |
| 60 m | 4 pav ou 15 m |
| 90m | 5 pav ou 18,75m |

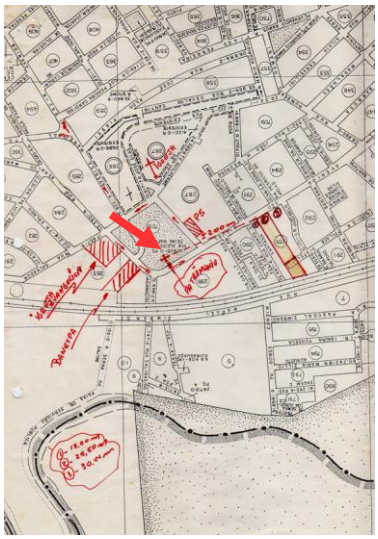


Figura 158: Croqui de estudo de gabaritos de edificações ao redor da Capela. A seta vermelha mostra a localização do Monumento.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

Em 1999, em carta de José Saia Neto para Regina Celi Moreira, havia considerações sobre o discutível projeto de remanejamento paisagístico que a Prefeitura submeteu à Regional do IPHAN. Nele, havia alerta sobre a criação de um palco, que tinha volumetria agressiva e riscos ao Patrimônio. Além disso, havia a solicitação de rebaixamento na parte posterior da Igreja para redução de infiltração e deslocamento de um pergolado existente.

Havia "um jogo de transferência de responsabilidades" (SAIA NETO, José,1999, não paginado) entre a Diocese de São Miguel e a PMSP, fato que se agravou quando em 1998 mendigos invadiram a Capela e fizeram uma fogueira no seu interior. O texto finalizava com um pedido para que todos os reparos e eventos fossem acompanhados pelo IPHAN.

## 2.5.2 Circuito de Visitação

### *2.5.2.1 Primeiros Estudos*

Os trabalhos de restauro executados na Capela de São Miguel Arcanjo tinham o objetivo de valorizar seus aspectos originais. Entretanto, era necessária a reinserção do Monumento no cotidiano da cidade, na expectativa de gerar usos diários. As novas formas de uso propostas deveriam criar espaços de interação com a população, num desafio que somente um importante pólo social como a Capela realizaria. A exposição de dados que ressaltassem peculiaridades e agregassem valores à sociedade, contribuiria para a criação de diretrizes fomentando a geração de políticas públicas e atividades afins.

Se criássemos condições de uma nova percepção do Bem para ressaltar seu legado, não só de cunho religioso, mas cultural e histórico, criaríamos mecanismos para atingir um estágio que não tinha a necessidade de esperar tantos anos por serviços de recuperação, alguns básicos outros essenciais. Em julho de 2006, o projeto de restauro já contemplava uma proposta de uso e se iniciavam as pesquisas sobre o conceito de exposições e educação patrimonial.

*2.5.2.2 Plano de Trabalho*

A questão de ser um templo ou showroom abriu um debate sobre a função do espaço, analisando iniciativas pioneiras de agentes culturais, representantes da produção das artes contemporâneas. Nestes “espaços abertos” o público é parte integrante do ambiente arquitetônico e não mero espectador. A arquitetura do patrimônio não deve apenas assumir uma tipologia de cenário, mas uma nova realidade de conceito com seu papel estético no processo de compreensão de informações de preservação redefinindo papéis.

O monumento assume um lugar de memória coletiva e de espaços vivos. Enquanto elemento importante na paisagem urbana, parte do imaginário coletivo, faz o prédio ter a vez de ‘alma’ da cidade, permanecendo o local como importante referencial. Por meio do plano de utilização, obteríamos a base estratégica para definir objetivos, facilitando sua compreensão para que se organizasse metas, priorizando ações e identificando uma funcionalidade.

Na proposta para a Capela, pensou-se desenvolver um roteiro abordando a evolução do bairro de São Miguel Paulista e da cidade de São Paulo, tomando como ponto de partida sua fundação, com temas como tecnologias construtivas agregadas, o desenvolvimento urbano e a influência e a miscigenação dos povos formadores da história do Monumento e do bairro.

Haveria a possibilidade de duas formas de visitação temáticas com opções que possibilitariam ao visitante, além de conhecer o patrimônio histórico e cultural, entender o significado da preservação e, principalmente, percorrer o caminho e a evolução da história do Monumento e da formação da cidade de São Paulo. Em busca de uma proposta cultural, as ferramentas para a compreensão deste processo de identificação de seus principais agentes e colaboradores se iniciaram nesta empreitada, sugerindo descobrir um bairro que, mesmo periférico, soube aproximar povos, técnicas e história.

- Circuito um: acesso visual à Capela e ao entorno e contribuição voluntária;
- Circuito dois: acesso visual à Capela e ao entorno e também às áreas restritas, possibilitando ao visitante fotografar a Capela. Essa

visitação ocorreria com o agendamento prévio e monitoria especializada. Estaria direcionada a um público específico e teria contribuição compulsória.

A pesquisa de formatos e conteúdo de projetos de utilização, associados ao projeto de restauro, foi essencial para a constituição de uma linha que definiu o eixo do projeto. Nessa perspectiva, o principal objetivo foi a verificação da adição ao uso original e a adequação física e técnica do edifício para a função.

A proposta de tematização dos ambientes teve como premissa a apresentação cronológica de sua evolução (já que o IPHAN a teve como o primeiro Bem tombado do estado de São Paulo), ressaltando tanto sua materialidade enquanto templo, quanto sua imaterialidade como referência. As informações seriam dispostas em displays tipo removíveis e teriam sua forma de apresentação organizada ora em bancadas, ora em exposições lineares com painéis suspensos. Agregariam volumes e luzes focais, havendo destaques e organização de informações, conforme tema específico. Haveria também uma integração histórico-espacial, na medida em que neste espaço aconteceriam exposições temporárias com temas e artistas atuais. Nesse espaço existiria uma “linha do tempo”, onde seriam oferecidos dados, informações e imagens sobre a evolução da Capela, do bairro e sua interação com a cidade.

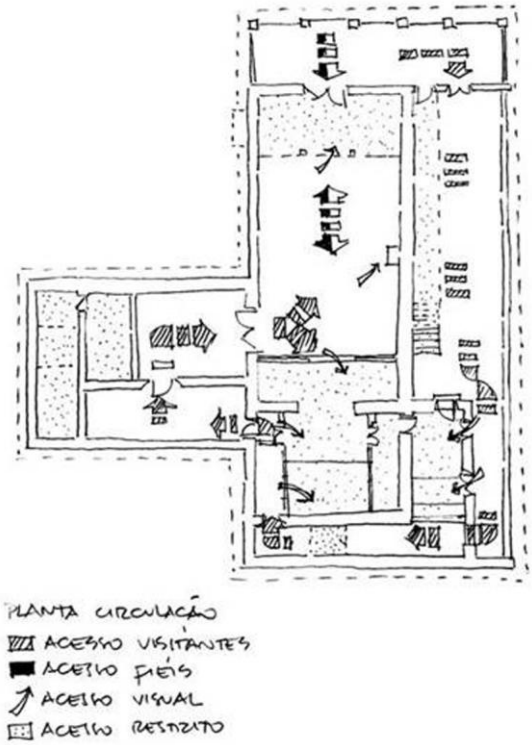



Figura 159: Primeiros Estudos de Circulação.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

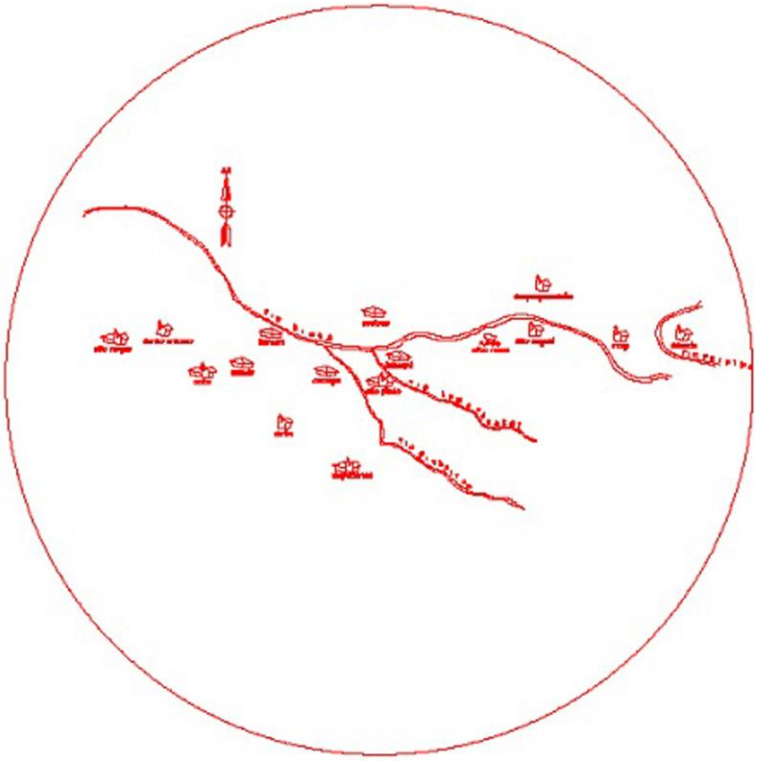


Figura 160: Primeiros Estudos Totem externo. Localização esquemática dos Monumentos Paulistas, do Sítio Santo Antonio à Nossa Senhora da Escada, baseado em desenho do Livro Morada paulista, Luís Saia.
Fonte: Tânia Miotto e Marcelo Palote, 2006.

Figura 161:, Banco concebido para a igreja São Lourenço dos Índios, em Niterói. Maurício Azeredo
Fonte:GRUNOW, 2006.

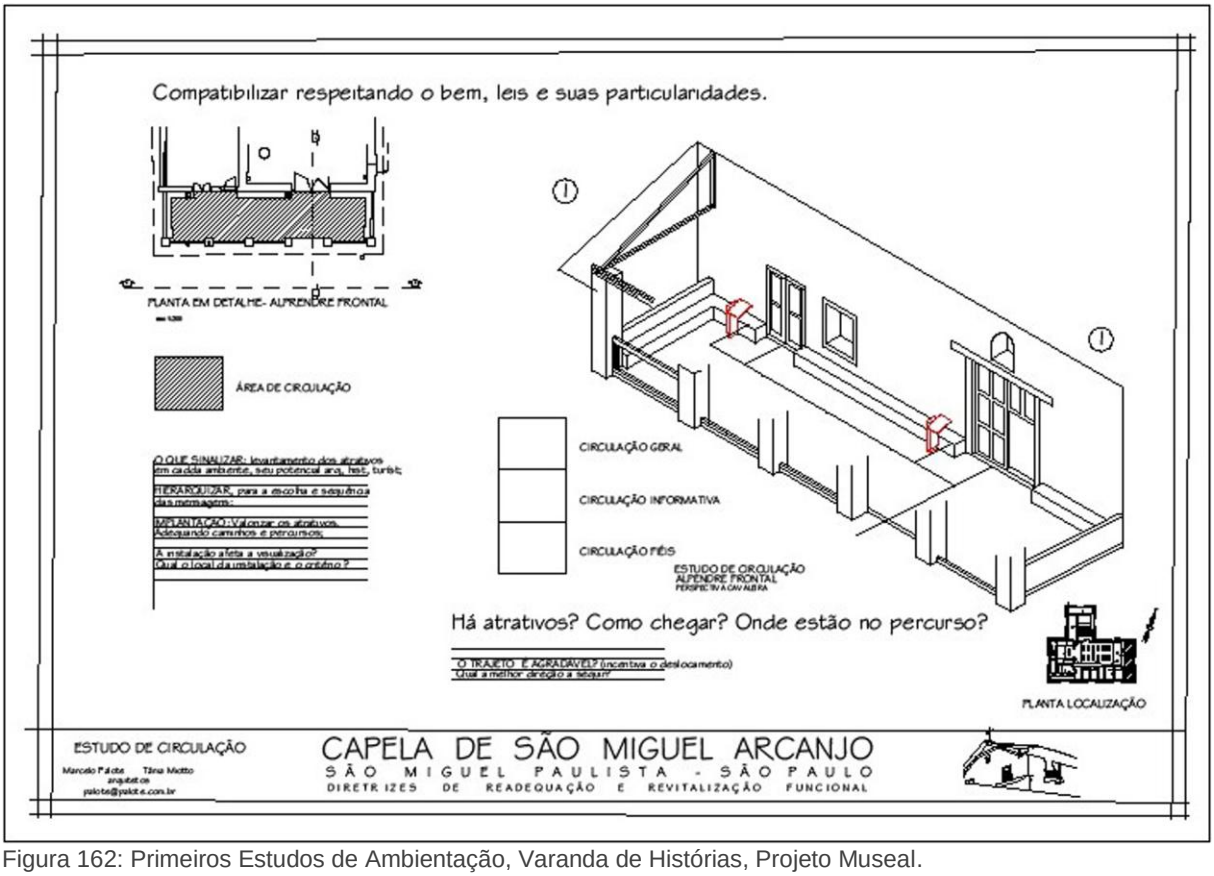

Compatibilizar respeitando o bem, leis e suas particularidades.
PLANTA EM DETALHE- ALPRENDRE FRONTAL
ÁREA DE CIRCULAÇÃO
CIRCULAÇÃO GERAL
CIRCULAÇÃO INFORMATIVA
CIRCULAÇÃO FÉIS
ESTUDO DE CIRCULAÇÃO
ALPENDRE FRONTAL
Há atrativos? Como chegar? Onde estão no percurso?
PLANTA LOCALIZAÇÃO
ESTUDO DE CIRCULAÇÃO
CAPELA DE SÃO MIGUEL ARCANJO
SÃO MIGUEL PAULISTA - SÃO PAULO
DIRETRIZES DE READEQUAÇÃO E REVITALIZAÇÃO FUNCIONAL

Figura 162: Primeiros Estudos de Ambientação, Varanda de Histórias, Projeto Museal.
Fonte: Tânia Miotto, 2006.

Uma exposição é um meio que beneficia a divulgação cultural de um patrimônio, na medida em que é feita para oferecer aos indivíduos o entendimento da sua história, e de sua cidade. Ela deve ultrapassar o simples agrupamento de objetos para tornar-se um meio de comunicação que permita ao público vivenciar experiências, tanto no nível intelectual quanto emocional.

A má impressão causada, na sua maioria, pelas atuais instituições também já era notada por Lúcio Costa (1995, não paginado),[81] em visita ao Museu do Louvre em 1926, conforme ele descreveu em carta:

> Levei dias para me aclimatar com o Louvre. Que mundo, que inestimável tesouro. Pena é ser tão francamente museu - prefiro apreciar as obras de arte em palácios ou antigos hotéis. É menos catalogado, menos arrumado, empilhado. Por maior que seja o prazer que se tenha de ver cada quadro de per si, o conjunto, assim em massa, amontoado, cansa, aborrece. A vizinhança destrói, a quantidade esvaloriza... E os velhos guardas que se arrastam naquela atmosfera de catacumba, de coisa morta...

Na Capela era perceptível a necessidade de se trabalhar o contexto, justificada pela importância histórica e pela visível carência de divulgação do Bem. As informações disponibilizadas na pesquisa histórica e iconográfica formataram um grande material que pedia uma organização e um formato. Somada a amplitude dos espaços, a linha de conduta adotou preceitos básicos apresentados pela metodologia do restauro aplicada em projetos de intervenção realizados nos bens culturais:

- mínima intervenção;
- reversibilidade;
- distinguibilidade.

O espaço físico da Capela de São Miguel sofreu alterações ao longo do tempo, fruto das vontades e necessidades ao longo de quase quatrocentos anos, o que revela um grande potencial informativo que poderia ser explorado para gerar conhecimento. Seguindo esse raciocínio e, tendo em mente que a escolha de um uso deve ser compatível com o espaço, foi idealizado um circuito de visitação que se iniciaria em um corpo anexo ao da Capela e nela adentraria, conservando concomitantemente o seu uso religioso.

81 In: KIEFER, Flávio. UFRGS,Arquitetura de Museus.Arq Texto, p.18. , 2001.Disponível em: < http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf>. Acesso em nov 2010.

*O Espaço*

O conceito moderno de exposições abrange espaços ativos, onde acontecem eventos, exposições e palestras, locais de pesquisa e estudo para que parte da comunidade leve em conta a ideologia, os costumes e as tradições do local. Uma das principais funções também é salvaguardar o seu acervo, devendo ser tomadas as providências que se fizerem necessárias para minimizar a ação do tempo e das condições ambientais.

Pensando nesses aspectos, o espaço na Capela de São Miguel seria um local aberto à comunidade, com a intenção de interagir e provocar uma relação de identificação com os usuários. A intenção era possibilitar uma preservação além da matéria que possibilitasse novas percepções, como afirma Bo Bardi (1980,p. 215): ”[...] não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais.”, e ainda “[...] a estrutura profunda daquelas possibilidades”.[82]

Durante a elaboração do projeto, pensou-se no uso religioso e foi decidido pela sua permanência dentro de uma atmosfera já estabelecida. Assim, o partido do projeto foi sensível para com as questões a partir de uma demanda atual para propiciar um olhar para o edifício a ser desenvolvido com o material expositivo, atividades, e criação de cartilhas educacionais. Mantendo essa postura, acreditou-se que o visitante pudesse reconhecer a natureza dessa atmosfera sacra e direcionar seu olhar para o conteúdo educativo proporcionado pela Capela.

*Planejamento da Exposição*

Os formatos de exposição de coleções têm sido objeto de estudo, podendo-se classificar uma exposição segundo determinados critérios. Para Alambert e Monteiro (2008, p. 206), “a exposição transcende o agradável agrupamento de objetos em um determinado espaço físico”[83]. Já Cury (2006, p.368)

[82] In: BASUALDO, 2007
[83] In: CHELINI; LOPES, 2008.

atribui às exposições "a responsabilidade na mediação da relação homem-cultura material".[84]

Há o acervo permanente e a possibilidade de se abrir espaço para exposições temporárias, criando uma dinâmica maior de visitação, conforme demandas e interesses da coletividade. A concepção e montagem de uma exposição implicam na escolha de um tema relevante e sua organização em determinado espaço físico com uma proposta de diálogo entre um conhecimento pré-estabelecido e o que é proposto pela mostra (CURY, 2006).

Quanto aos tipos, tomamos como base Dean (2003) e Davallon (1999). Para o primeiro, há dois tipos de exposição, as educativas e as temáticas[85], e para o segundo são três categorias, onde o visitante tem participação[86]. Somam-se outros fatores como tempo de exposição, local, acervo e público a quem se destina.

Partindo-se do pressuposto de que a Capela de São Miguel é o ponto de partida, toda a temática da exposição foi desenvolvida, considerando arte, arquitetura e sociedade. Elaborou-se o roteiro de visitação interna baseado nos principais temas ligados ao monumento - cada qual examinado minuciosamente a fim de que se estabelecesse uma linha de raciocínio dentro da história do Templo. No âmbito da transmissão patrimonial, foram estudados os aspectos técnicos e conceituais com o propósito de compreender os assuntos individualmente e em conjunto, dentro de aspectos presentes e retrospectivos.

A maneira de apresentação da exposição depende dos recursos empregados – sonoros, visuais, táteis, etc. – o que a torna uma exposição didática ou informal, dependendo do uso desses recursos. Apesar de estar na zona periférica da cidade de São Paulo, a região apresenta fácil acesso por meio de transporte coletivo, com estação de trem e pontos de ônibus. A idéia é que a comunidade de São Miguel pudesse freqüentar o local e que pessoas de outras regiões de São Paulo também conhecessem o espaço, fazendo com que todos passem a ver a Capela como patrimônio cultural.

*84* Ibid, 2007.

85 Há um objeto ou conceito exposto em display, com disposição estética (quando o objeto fala por si) ou conceitual(o objeto não tem importância).

86 Há a contemplação, cenarização ou impacto, numa situação estética e comunicativa.

*Projeto*

Segundo GONÇALVES (2004), exposição e museu caminham juntos[87]. A exposição busca conceitos e estratégias enquanto meio de comunicação dentro de um contexto, com um desenho espacial de percurso que forma um jogo de representação dentro de uma experiência social.

Tendo como finalidade a comunicação, Davallon (1998) afirma ser um espaço social de contato com um saber. Considerando este espaço dentro de suas possibilidades construtivas, há diretrizes da distribuição no espaço, emprego de luz, cores e tecnologias que trazem dinâmica ao projeto. O formato e a concepção mudam em função do perfil que o espaço assumiu nos últimos anos relacionados à proposta estética da exposição. “Conceber e montar uma exposição sob o viés da experiência do público significa escolhas, tomar decisões quanto ao o **que** e **como**.” (CURY, 2005, grifo nosso).

Para planejar, representar e até mesmo visualizar com precisão o resultado da montagem a ser executada, a apresentação foi tratada no sentido se adequar e distribuir espacialmente as peças, iluminação, tipos e quantidades de suporte e segurança. Daí percebeu-se a necessidade de estabelecer os percursos adequados esquematizando o arranjo dos painéis, vitrines e demais expositores. O estudo das relações espaciais que se estabeleceriam entre o espaço[88] físico e a exposição foi feito em etapas, com vários estudos, até que se chegassem aos detalhes de uma montagem tridimensional realizada em tamanho real dentro da Capela - o que possibilitou uma visão crítica e o aperfeiçoamento do projeto inicial.

O projeto também contemplou uma variedade de público, considerando sua formação, experiências e expectativas. De qualquer modo, uma exposição é um ato cultural que possibilita a ampliação de um sentido espaço-temporal, do repertório, e que desperta curiosidades e necessidades de conhecimento. "Nós somos muitos públicos e não somos passivos, somos participantes, nós abordamos o museu nos nossos termos" (HORNE, 1992).

[87] Museu deriva da palavra latina museum e do grego mouseion, templo dedicado às musas. Já exposição vem do latim exponere, por para fora, entregar à sorte.

[88] Segundo Davallon, o espaço expositivo em si mesmo torna-se produtor de efeito de sentido.

Figuras 163 e 164: Montagem da simulação em tamanho real do projeto de exposição dentro da Capela.
Fonte: Genovez, Sarita.2010.

### *2.5.2.3. Percurso sugerido e temáticas abordadas*

O tipo de circulação adotado dependeu da arquitetura da Capela.

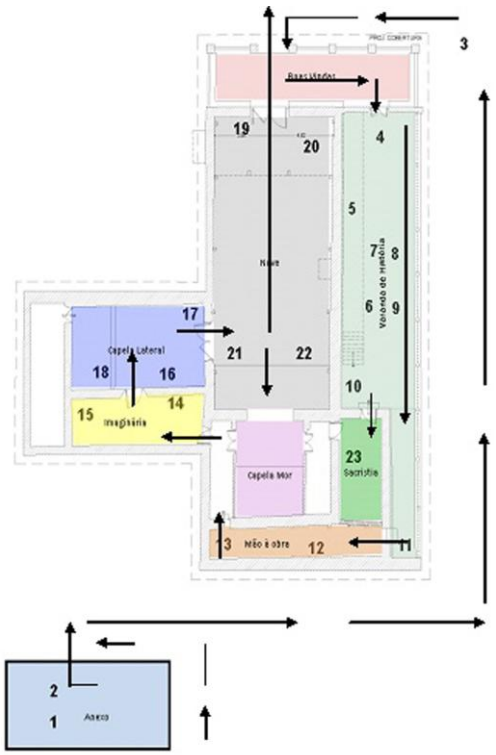



Figura 165: Estudo de fluxos e setorização do Circuito de Visitação. Planta da Capela de São Miguel, 2009.
Fonte: Genovez, Sarita.2010.

| TABELA DO CONJUNTO DE PAINÉIS EXPOSITIVOS POR AMBIENTE | | | | |
|---|---|---|---|---|
| AMBIENTE | Nº DO PAINEL | CONTEÚDO | EQUIPAMENTO | MEDIDAS |
| ANEXO | 1 | Recepção;<br>Apresentação do circuito de visitação;<br>Regras de comportamento | - painel plano de parede<br>- monitor com passeio virtual circuito de visitação | 2,20(L) X 1,6(H)0M |
| | 2 | Patrocinadores e Créditos | - painel plano de parede | 1,10 X 1,60 M |
| BOAS VINDAS | 3 | - mapas históricos ilustrando as características e importância do relevo e da posição geográfica em relação a outros aldeamentos, aos núcleos urbanos.<br>- conceito do alpendre enquanto elemento arquitetônico<br>- verga da porta de entrada, simbologia. | - painel plano de piso. | 0,68 X 1,30 M |
| VARANDA DE HISTORIAS | 4 | - comunicação visual – logo, sentido de circulação<br>- acesso a informação digital e link com outros museus digitais | - Painel de entrada tipo para-vento<br>Bancada acoplada no verso do painel<br>- 02 computadores LCD. | 1,80 x 2,00 x 0,50(P) M |
| | 5 | - Linha do tempo<br>- O edifício será a base de sua história<br>- álbum de família - relatos e fotos das pessoas que frequentam o bairro | - Painel atirantado<br>- Monitores LCD com fone de ouvido e microfone | 10,60 x 1,83M |
| | 6 | Personagens de São Miguel<br>- características dos grupos colonizadores e ocupantes da Capela, indo dos jesuítas ao imigrante nordestino e a nova geração de paulistanos, buscando um contraponto cultural entre eles | - Painel atirantado. | 2,90 x 1,83M |
| | 7 | - Indumentária do Padre Aleixo | - Painel atirantado<br>- Vitrine. | 2,90 x 1,83M<br>0,70(l) x 1,70(h) x0,20( P) M |
| | 8 | - Bairro de São Miguel | - Painel atirantado | 2,90 x 1,83M |
| | 9 | - Restauro de 2006/2007 | - Painel atirantado | 2,90 x 1,83M |
| | 10 | - Pesquisa arqueológica<br>- Exposição de fragmentos | - Painel atirantado<br>- Vitrine. | 2,00 x 1,83 M<br>0,70(l) x 1,25(h) x0,30( P) M |
| | 11 | Pesquisa com Radar (GPR) realizada na praça, entorno e interior da capela | - Painel atirantado | 1,20 x 1,83M |
| MÃOS Á OBRA | 12 | - Sobre a técnica construtiva da capela<br>- telhas e tijolos<br>- ferramentas e madeiras | - Painel atirantado<br>- Vitrine 1.<br>- Vitrine 2. | 6,70 x 2,25M<br>1,60 x 0,60 x 0,30M<br>4,20 x 0,50 x 0,30M |
| | 13 | - técnica da taipa de pilão<br>- Prospecção da parede de taipa | - Painel atirantado<br>- Expositor em relevo com vidro e luz indireta | 1,51 x 3,83M<br>0,67 x 3,83M |
| IMAGINÁRIA | 14 | -Imagens sacras do acervo, história e informações sobre o restauro. | - Painel atirantado com vitrines<br>- Base inclinada para texto informativo | 3,97 x 2,00(H) x 0,86(P)<br>3,97 x 0,17(H) x 0,94(P) |
| | 15 | - Estátua de São Miguel Arcanjo, histórias, iconografia e restauro | - Painel atirantado com vitrine.<br>- Base inclinada para texto informativo | 2,74 x 2,00(H) x 1,00(P)<br>2,74 x 0,17(H) x 0,94(P) |
| CAPELA LATERAL | 16 | - conteúdo sobre a pintura mural encontrada , sua inserção no contexto histórico da Capela e o restauro. | - Painel atirantado.<br>- Monitor para simular virtualmente como seriam as pinturas murais | 4,24 x 1,83M |
| | 17 | - Enterramentos descobertos nas prospecções arqueológicas | - Tótem de piso informativo - modelo 1 | 0,35 x 1,27 x 0,35M |
| | 18 | - Altar Lateral | - Tótem de piso informativo - modelo 2 | 0,70 x 1,27 x 0,35M |
| NAVE | 19 | - Pia de água benta e coro | - Tótem de piso informativo - modelo 3 | 0,70 x 2,00 x 0,35M |
| | 20 | - Pia batismal e púlpito | - Tótem de piso informativo - modelo 3 | 0,70 x 2,00 x 0,35M |
| ALTAR MOR | 21 | - Altares colaterais e altar mor | - Totem de piso informativo - modelo 2. | 0,70 x 1,27 x 0,35M |
| | 22 | - Banca de comunhão | - Totem de piso informativo - modelo 2. | 0,70 x 1,27 x 0,35M |
| SACRISTIA | 23 | - Inscrição no piso, confecionário | - Tótem de piso informativo - modelo 3 | 0,70 x 2,00 x 0,35M |

Figura 166: Organização dos expositores, Circuito de Visitação. Planta da Capela de São Miguel, 2009.
Fonte: Genovez, Sarita.2010.

*Suporte: estruturas e materiais*

Na Capela foram usados painéis como estruturas de suporte de exposição de superfície vertical única, onde devem ser fixados fotografias, desenhos, textos e objetos, funcionando, ora como anteparo, ora separando

circulações e criando espaços diferenciados. Também devem apoiar a iluminação de segurança, ao mesmo tempo em que condicionam a circulação na sua maioria semi fixada, com estrutura presa diretamente ao vigamento do teto. São painéis autônomos que não interferem na integridade da parede, seguindo mais uma vez o princípio da mínima intervenção e reversibilidade. Eles terão estrutura confeccionada em sarrafos de madeira, com fechamento em placas de MDF, com espessura de 20 mm e acabamento em perfil metálico em formato “U”. Seu design apresentará solidez (estabilidade) e flexibilidade para arranjos diversos.

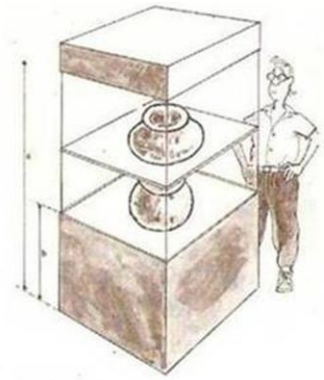
O projeto do painel estará relacionado ao tipo de objeto[89], ao espaço físico disponível e à intencionalidade temática prevista no projeto. O seu uso permitirá controlar e estabilizar o espaço fechado que constitui o microclima do objeto. Para o perfeito funcionamento da vitrine, os seguintes itens devem ser observados:

- Estabilidade física e segurança contra roubos;
- Facilidade de abertura para manutenção da limpeza e arrumação das peças;
- Iluminação adequada e controle das condições climáticas internas da vitrine.

O vidro empregado deve, preferencialmente, ser do tipo temperado, com espessura mínima de 6 mm, com ferragens discretas e internas, de acesso exclusivo de pessoa autorizada; Deve ser projetada com três compartimentos distintos: um para a iluminação, outro para a exposição dos objetos e um terceiro para a colocação dos dispositivos de segurança e controle climático. Os objetos em madeira, como os resquícios das vigas de madeira e as próprias imaginárias da Capela, devem ser providos de aeração com instalação de filtro de ar na entrada da vitrine, além de estar protegidos da luz do sol[90].

[89] Segundo Ulpiano Menezes (1992) a transformação do objeto em documento é o eixo da musealização.

[90] Deverá ser feita uma avaliação, teste que comprove a eficiência do sistema.



*Alturas e distâncias a serem respeitadas para uma boa visualização dos objetos em vitrines*

| | |
|---|---|
| Altura útil visível (a) | Até 2 ou 2,3 m (máximo) |
| Altura mínima (para vitrines que comecem no chão) (b) | 1 m |
| Profundidade máxima para vitrine encaixada na parede (c) | 0,7 m |
| Profundidade máxima para vitrine comum (d) | 0,9 m |
| Espaço mínimo entre o visitante e a vitrine (e) | 1 m (para vitrines grandes) |
| Espaço de circulação mínimo entre duas vitrines (pode ser maior no caso de vitrines de grandes dimensões) (f) | Entre 0,9 e 1,2 m |

Figura 167: Dados e medidas de expositores.
Fonte: Alambert, 1990.

*Diagramação*

A programação visual complementará o planejamento da apresentação do acervo no sentido de criar um padrão visual para a exposição, comunicando mensagens que atinjam o visitante, tanto em nível racional quanto sensorial. Assim, os textos explicativos devem ser claros e curtos, com painéis ilustrativos e montagens fotográficas. “O texto vem clarear o código de leitura da exposição; é um código de “controle” da significação” (DAVALLON, 1998, p.49).[91]

[91] In: GONÇALVES, 2004.

A cor da Capela, em tom branco, favoreceu muito o projeto, pois sendo neutra não interfere visualmente e proporciona um pano de fundo agradável para a exposição. Seguindo a mesma linha, os painéis também devem ser claros, pois a sinalização deve se integrar ao espaço, criando harmonia e não obstáculos (ALAMBERT, 1990).

Em alguns casos, será feito o uso de cores mais marcantes para identificar módulos e melhorar a percepção do ambiente pelas crianças. As placas direcionais[92] também serão consideradas, devendo ser eficientes quanto à localização dos espaços e eventos, quanto ao sentido de circulação e saída de emergência, sendo esteticamente agradáveis e discretas para não interferirem na montagem em si.

*Iluminação*

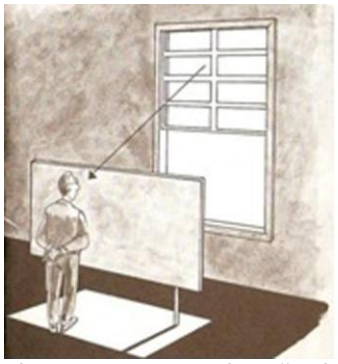
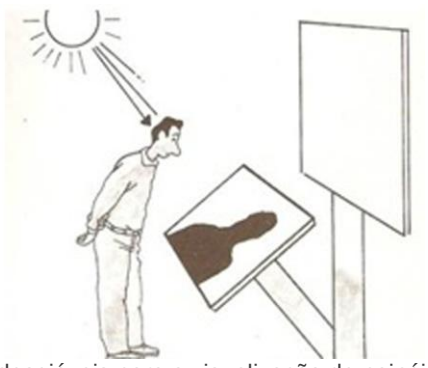
Para Cassares e Petrella (2001), uma das causas mais comuns de degradação de materiais de acervos é a ação das radiações de luz, tanto natural quanto artificial. Indícios de degradação, como desbotamento e mudança de cor, se caracterizam como danos silenciosos que atingem a estrutura química, além da física.

No projeto será previsto um sistema de iluminação geral, fixo, com luminárias desenhadas exclusivamente para não agredir o espaço da Capela e a instalação de pontos de luz em locais estratégicos. A cor e a luz, conforme enfatiza Alambert (1990), são elementos importantes de comunicação visual de uma exposição, tanto do ponto de vista estético como funcional. O uso da cor e da luz atua diretamente na percepção psicológica do visitante, ajudando a criar a atmosfera dos ambientes.

Já nos objetos arqueológicos, está prevista uma retro iluminação, dando uma maior sensação de flutuação. Na iluminação interna às vitrines, cuidados devem ser tomados para preservar os objetos sensíveis a luz, por meio de

[92] Seguirão os princípios entre outros de padronização, legibilidade, visibilidade, segurança, eficiência, continuidade e coerência, conforme o Guia Brasileiro de Sinalização Turística

fotômetros para medir a iluminância que cada vitrine ou objeto estará recebendo, podendo controlar eventuais excessos.

Figuras 168 e 169: Situações indesejáveis para a visualização de painéis.
Fonte: Alambert, 1990.

### *2.5.2.4 O Anexo*

> A melhor defesa de uma arquitetura histórica autêntica é o complemento de uma autêntica arquitetura contemporânea (SORKIN, 2003, 15)

Foi criado um novo edifício próximo à Capela para abrigar uma recepção, com atendimento e controle dos visitantes, e dispondo de um guarda-volumes e sanitários. A presença da antiga Capela a alguns metros cria um contraste entre o velho e o novo, memória e invenção. O anexo, apesar de ter uma linguagem moderna, não se destaca - constitui um espaço de grande importância dentro dessa estruturação, devendo ser convidativo e dando acesso direto ao público.

Figura 170: Vista externa do anexo recém construído, 2009.
Fonte: Tânia Miotto.

Figura 171: Vista interna do anexo recém construído, 2009.
Fonte: Tânia Miotto.

### *2.5.2.5 Capela*

Diante do fato de que a Capela possui diversos ambientes compartimentados ao redor do local de culto, cada um com características e ambiências diferentes, foram projetados espaços expositivos que abordam a Capela de diferentes maneiras. Apesar disso, a exposição segue uma linha de continuidade de conteúdo e desenho, mantendo uma coerência espacial de mobiliário expositivo.

#### *Boas Vindas*

O alpendre frontal tem uma relação direta com a visão externa da Capela, sem displays ou totens. Em um local próximo, dentro da rota de acesso à Capela, será posicionado um painel de piso com informações de cunho geográfico que trará explicações sobre o alpendre e seus elementos.

> As intervenções devem manter sua legibilidade, distinguindo o autentico do novo, mas sem romper a unidade da obra e sem medo de eliminar "ruídos" espúrios que perturbem a comunicação. Essa filtragem corresponde ao que, na historiografia, se chama de análise crítica do documento (AZEVEDO, 2003,p. 23)

*Varanda de histórias*

O maior ambiente do circuito, abrigará uma linha do tempo, contando a história da Capela e do bairro. Haverá uma conexão com a cidade de São Paulo, em um painel contendo voloumes , textos e vitrines conjugadas. A ligação com personagens históricos também se fará presente para o completo entendimento dos fatos e acontecimentos expostos. Será uma introdução a toda sequência de visitação com panorama geral dos temas abordados. Uma ilha de acesso a um provedor facilitará a pesquisa, em display independente. Destaque para a arquitetura do espaço, uma grande varanda, onde ocorre acesso ao mezanino( que dá acesso também ao coro e ao púlpito). Será restrito também a pesquisadores, já que não foi adaptado às normas de segurança, o que descaracterizaria sua estética, fato também acordado com o IPHAN. Destaque para o acesso à sacristia, com o Altar folhado à ouro, o piso quadriculado em tijolo queimado( encontrado quase intacto abaixo do piso anterior), e a interessante inscrição de um jagunço ( desenho em baixo relevo, como marca do fabricante.).

- Vitrine arqueológica: os fragmentos terão uma simulação da reconstituição em desenho, conforme exemplo abaixo.

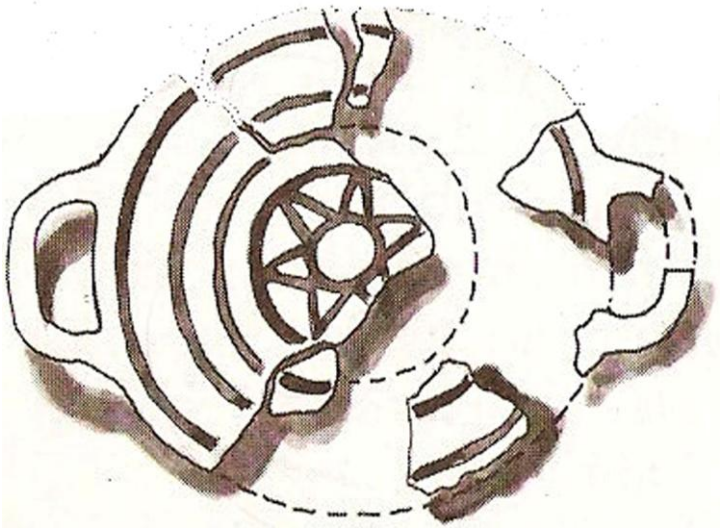


Figura 172: Desenho de reconstituição de fragmentos.
Fonte: Alambert, 1990.

- GPR: irá retratar de forma didática o método geofísico utilizado, conhecido no Brasil por geo-radar ou radar de penetração no solo. Tem como intenção conscientizar o visitante em relação ao trabalho realizado e sobre o potencial arqueológico de São Miguel.

*Mãos a obra*

Conforme Benévolo (2001, p.37), “se queremos conservar os artefatos tradicionais, é preciso salvaguardar os misteres tradicionais, que em outros tempos serviram para construir tais artefatos e agora devem servir para mantê-los”. Assim, não apenas o ‘fazer’, mas o ‘saber’ que ficou preservado por alguma literatura científica e, sobretudo, o ‘conhecimento vernacular’ dos manuais populares são vitais para o conhecimento destes métodos. Além disso, fundamentam a escolha dos procedimentos adequados a serem utilizados na conservação/restauração, auxiliando na compreensão do processo de degradação, diagnóstico e consolidação.

Ambientes atrás do Altar-Mor têm o objetivo de retratar as técnicas construtivas usadas na Capela, por meio de ferramentas, materiais de construção (telhas e tijolos da própria Capela) e de uma prospecção de parede revelando a taipa de pilão. Neste sentido, reafirma-se que um projeto de restauro abriga de maneira articulada os aspectos materiais e técnicos, formais e documentais da obra (KÜHL, 2007).

A taipa de pilão entrou em decadência a partir de 1940, porque o tijolo maciço comum apresentava maior rapidez de construção e era executado a custos menores. A mão de obra, formada por taipeiros, começou a desaparecer, dando lugar aos pedreiros, cuja formação profissional é mais rápida (SCHMIDT, 1946).

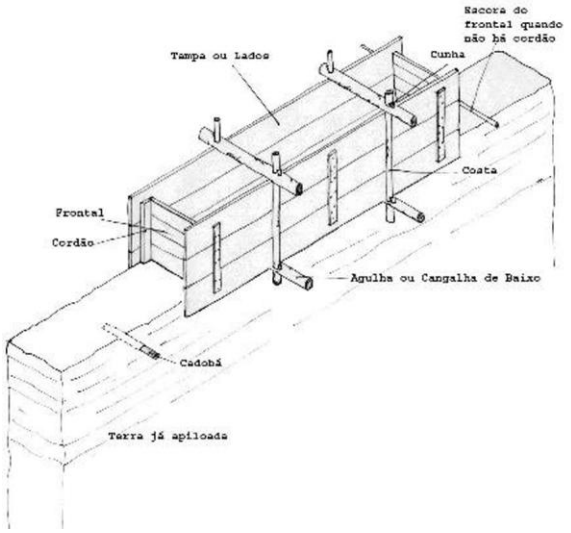



Figura 173: Taipal.
Fonte: Adaptado de Corona & Lemos, 1972.

*Espaço Todos Nós- Miscigenação*

Nos conjuntos arquitetônicos situados nos centros históricos antigos, a legislação orienta para que a restauração ocorra de forma integrada com o contemporâneo, de modo a associar o uso do espaço aos habitantes, conforme a Declaração de Nairobi, de 1976, que formulou a importância da salvaguarda da trama social existente em atividades de preservação. Portanto, a política de preservação não deve negar sua historicidade, pois o patrimônio cultural é muito mais que uma edificação, pois contempla uma população e um usufruto preexistente.

> Considerando que os conjuntos históricos ou tradicionais fazem parte do ambiente quotidiano dos seres humanos em todos os países, constituem a presença viva do passado que lhes deu forma, asseguram ao quadro da vida a variedade necessária para responder à diversidade da sociedade e, por isso, adquirem um valor e uma dimensão humana suplementares,...(CARTA DE NAIROBI, 1976)

Este espaço apresentará os povos formadores da Capela e do bairro ao longo do tempo, numa interação com os visitantes. Isso será feito com um programa educativo que proporciona o contato com a história desses povos, ao mesmo tempo em que lhes fornecesse informações para motivação e interesse pela preservação da memória e da história. O projeto busca ressaltar a memória das personalidades que contribuíram com o desenvolvimento da Capela e do bairro, como é o caso do beato José de Anchieta, nos primórdios, e dos imigrantes nordestinos, em tempos atuais.

*Imaginária*

Todas as imagens sacras que pertenceram à São Miguel serão expostas próximas à Capela lateral e em ordem cronológica, dando maior destaque à imagem de São Miguel Arcanjo. Serão fornecidas informações sobre o restauro das peças e suas iconografias, com recurso sonoro que intensifica a atmosfera religiosa.

Figuras 174 a 176: Imagens pertencentes à Capela de São Miguel Paulista: da esquerda para direita imagem de São Miguel, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco e São Francisco, 1940.
Fonte: acervo IPHAN, 9ª SR/SP.

*Capela Lateral*

A Capela lateral foi prevista para ser usada como espaço de exposições temporárias[93] e, quando necessário, adaptada para um pequeno auditório, satisfazendo a demanda por eventos paralelos. Também foi escolhida para abordar a questão arqueológica dos enterramentos humanos[94], encontrados em diversos pontos da Capela, inclusive neste local.

Como na seqüência há a pintura mural (ou parietais)[95] de enorme importância para a história da arte paulista, decidiu-se utilizar um painel que informasse os critérios de restauro aplicados nessas pinturas. Segundo Tirello (2005, p. 281):

[93] As Exposições Temporárias são importantes veículos de dinamização dos museus e um incentivo aos profissionais que tem o intuito de divulgar seus trabalhos.

[94] No Brasil, os primeiros portugueses, também vão construir suas cidades de acordo com as determinações daigreja, principalmente, porque à época a Igreja (paróquia) representava (numa cidade, vila,povoado ou mesmo fazenda) “uma unidade político-administrativa e econômica, além da função religiosa” (ROSENDAHL, 1996,p.60). Nesta representatividade, a Igreja organizava os vários territórios, incluso o da morte.

[95] Ou parietais; técnicas executadas sobre uma superfície, profundamente vinculadas à arquitetura, podendo explorar o plano de uma parede ou criar o efeito de uma nova área de espaço. www.brasilcultura.com.br Acesso em 11/05/2010.

> As pinturas parietais, consideradas durante muitos anos produtos de arte menor, de arte decorativa, não foram objeto particular de estudo por parte dos historiadores de arte, nem foram alvo de iniciativas especiais de conservação e tutela. Destruídas em sua maior parte, pode-se afirmar que os poucos exemplos remanescentes, antigos ou modernos, nunca foram submetidos às indagações das duas grandes linhas que regem a preservação: "conservar ou restaurar"?

Figura 177: Pintura mural do Altar lateral da Capela.
Fonte: Santos, Vitor, 2010.

*Nave e Capela mor*

Ponto final da exposição e o ambiente mais esperado do percurso, esse espaço não terá interferências na leitura espacial. Ele deve conter displays móveis – totens – que serão distribuídos para nomear informações referentes a pontos importantes do local, como a pia batismal, o púlpito, os altares colaterais e o altar mor.

*Reserva técnica (depósito)*

Ainda está em estudo qual seria o local ideal para este fim. Ele se destina à guarda do acervo não exposto, devendo apresentar condições de segurança e iluminação adequadas, sendo acessado apenas pelos funcionários do museu.

*Acervo*

Os critérios de seleção serão feitos por meio de uma análise apurada, calcada no tema e no número de objetos expostos que irão restringir o espaço disponível. Na impossibilidade ou inexistência de empréstimo de objetos indispensáveis à exposição, esta deve ser complementada por fotos e desenhos. A imaginária religiosa e todos os objetos de grande valor só serão expostos quando o sistema de segurança estiver garantido e aprovado.

Na conservação devem ser previstas medidas de limpeza e controle com cada sala tendo uma listagem de todos os objetos das vitrines. Devem ser feitas vistorias periódicas diárias, antes da abertura e no final do dia, para garantir a integridade e a segurança dos objetos expostos, além do esquema de vigilância diurno e noturno.

A limpeza regular e o controle constante das condições ambientais dos locais de guarda e exposição são medidas essenciais para a prevenção do ataque de fungos e bactérias. Recomenda-se o exame freqüente dos objetos e a dedetização ou descupinização regular das áreas (ALAMBERT, 1998).

Figuras 178 a 181: Circuito externo e interno de câmeras de vigilância instaladas dentro da Capela.
Fonte:GENOVEZ, Sarita, 2010.

Com relação ao controle interno das condições climáticas da vitrine, devem ser seguidas as recomendações para a manutenção equilibrada da taxa de umidade relativa do ar (HR) e a temperatura interna. Para mudar o microclima no interior das vitrines, deve haver meios elétricos, umidificadores e desumidificadores

acoplados às vitrines, ou certos materiais, como a sílica-gel[96], que consegue diminuir as variações de umidade relativa. O pessoal encarregado do manuseio e transporte de peças do acervo deverá receber treinamento específico para a execução dessas tarefas, que são de extremo cuidado.

[96] A sílica-gel reage com as variações do grau higrométrico do ar contido no interior das vitrines, tornando as flutuações menos bruscas.

3 STUDOS
3 ESTUDOS DE CASO
3 ESTUDOS DE CASO

## 3.1 PRIMEIRO MOMENTO: RESTAURO DE LUÍS SAIA E O GRANDE HOTEL OURO PRETO

Em 1938, o prefeito de Ouro Preto, Washington Dias, teve a iniciativa de construir um hotel, com o apoio de Rodrigo Mello Franco de Andrade (diretor do SPHAN) na intenção de explorar o potencial turístico da cidade. Ele direcionou o projeto a Carlos Leão, membro da equipe de arquitetos do MEC (Ministério da Educação e Cultura), que realizou um projeto "compatível" com a tipologia arquitetônica da cidade: a proposta teve partido neocolonial[97] com alvenaria de tijolo e o mínimo de contraste com a arquitetura local. Havia já aí o risco de confundir o patrimônio verdadeiro com a inserção; num falso histórico sem distinguibilidade.

> [...] o turista desprevenido correria o risco de à primeira vista tomar por um dos principais monumentos da cidade uma contrafação, ou então, fracassada a tentativa, teríamos um arremedo "neocolonial"sem nada de comum com o verdadeiro significado das velhas construções (COSTA, 1939).[98]

### 3.1.1 Reafirmação de Princípios

No ano seguinte, em 1939, o prefeito Dias recebeu uma maquete de Niemeyer[99] com argumentos para a rejeição da proposta neocolonial, frisada pelo memorando de Lúcio Costa (1939, não paginado): "[...] não deverá estranhar a vizinhança de outras obras, a boa arquitetura de um determinado período vai sempre bem com a de qualquer período anterior [...]"[100]. Na realidade, houve uma mobilização dos arquitetos do SPHAN, a respeito da construção desta edificação de grande porte na cidade colonial; era também uma oportunidade de reafirmação dos princípios modernos da época. Costa sustentava a compatibilidade entre a arquitetura moderna e a colonial, e ainda alertava no projeto de Niemeyer: "[...] acentuar dentro dos limites impostos pela boa arquitetura e sem recorrer a nenhum processo de simulação, a semelhança entre as duas técnicas" (NIEMEYER, 1939,

[97] "O neocolonial valorizava a arte tradicional através de elementos coloniais brasileiros; para os modernos, o popular e tradicional deveriam sofrer uma releitura, não uma imitação." (GONÇALVES, 2005, p. 31). O espírito inovador da nova linguagem arquitetônica interligou os procedimentos de intervenção no patrimônio edificado e as soluções encontradas na arquitetura colonial brasileira.

[98] In: MOTTA,1987.

[99] O Grande Hotel Ouro Preto foi emblemático para o arquiteto: uma das obras iniciais, antes da Pampulha e um dos poucos projetos onde o arquiteto sua arquitetura com um vocabulário colonial brasileiro.

[100] Memorando sem data, provavelmente entre janeiro e março de 39. (COMAS, 2002).

apud CAVALCANTI, 2006, p. 112). Foi a primeira ocasião, no posicionamento do IPHAN, de um enfrentamento do tradicionalismo com o movimento moderno. A consultoria de Costa foi decisiva no abandono da imitação neocolonial. Ele foi figura chave na arquitetura moderna no Brasil, seja pelo projeto do Ministério da Educação, seja pelo auxílio na definição das diretrizes de preservação no Brasil, assim como Saia que também foi responsável pelas primeiras posturas de intervenção no Brasil.

### 3.1.2 Referências da Preexistência

Dentro deste raciocínio, a interferência era no sentido de se obter um projeto conciliatório. A primeira proposta de Niemeyer (duas no total) era muito moderna frente à cidade. Sobre o projeto de Leão, houve hipóteses de reciclagem e relocação do prédio (no centro de Ouro Preto). No entanto, a opção foi pelo projeto de Oscar, com telhado de uma água sem tesouras, sacadas em balanço e pilares quadrados, fazendo um contraste de superfícies rendilhadas das casas oitocentistas: um receituário arquitetônico de elementos que referenciavam a tradição colonial brasileira.

> O hotel parecia com uma casa do séc. XVIII (telhado e uso de pedras Itacolomi), porém com design, arrojo e delicadeza dos detalhes, uma relação de harmonia com o Barroco. (GOLDWIN, 1943, não paginado)[101].

### 3.1.3 Modernidade e Tradição

Quais limites a seguir eram prática da arquitetura que estava se iniciando no Brasil? Era a época de criação do SPHAN e dos primeiros levantamentos, da fase denominada heróica numa grande empreitada de catalogação de monumentos, ato de pioneirismo e descoberta do patrimônio. O risco das tomadas de atitudes era preocupante, frente à ausência de experiências anteriores.

[101] Tradução da autora.Catálogo da Mostra Brazil Builds.:".. the hotel looks very much at home in its 18th Century setting. Obvious reasons are the sloping tile roof and the occasional use of Itacolomi stone. Less obviously, it is the design itself, bold in outline and delicate in detail, which has a sympathetic relationship with the native baroque." 

O novo frente ao velho se fazia necessário para um sentimento pleno do estilo, pois a execução de uma cópia consumiria a identidade dos dois tempos: presente e passado. Havia uma preocupação em assentar a modernidade na tradição, com base nas teorias de Corbusier que vinham de elementos que se inscreviam em construções racionais: pilotis se assemelhavam às palafitas, vidros às janelas corridas dos alpendres, os brises aos muxarabis, azulejos à história. Significado e pragmatismo de uma coexistência de materiais, técnicas e componentes.

Figuras 182 e 183: , Grande Hotel, Ouro Preto, MG.
Fonte: 182:APM, [194-?] Fonte:183: TROPIA, Eduardo. [200?]

### 3.1.4 Questões

Qual a relação entre o restauro na dissertação (Saia) e o estudo de caso aqui apresentado (Grande Hotel)? A opção pela escolha de um monumento sem a mesma função religiosa se justifica pelo intuito de se discutir o conceito, e não uma tipologia arquitetônica, e analisar posturas de intervenção, acompanhadas pelas suas justificativas, métodos e resultados. O que Saia, Niemeyer e Costa pensaram ao escolher as posturas reflete um pensamento de época transfigurado nas intervenções onde não havia ainda uma cartilha de idéias iniciais.

### 3.1.5 Diálogo de Elementos

Pode-se colocar neste momento a questão do diálogo entre elementos: na cidade mineira, o rendilhado de telhado dialogou com pilotis quadrados; em São Paulo a taipa, o pau-a-pique e o concreto armado. Outro item: a limpeza das formas, em Ouro Preto desprezando as linhas e detalhes neocoloniais e a “retirada das

adições de reformas anteriores" encontradas em São Miguel por Luís Saia mostram a busca por uma uniformidade de estilo, numa retomada da história dos monumentos.

### 3.1.6 Introdução de novos Elementos em diferentes Escalas

A introdução de elementos novos no patrimônio, em diferentes escalas, também pode ser abordada: em Minas Gerais, a inserção do novo hotel na cidade; em São Miguel, a inserção de novos elementos pontuais, como o concreto e o alpendre lateral, na pré-existente Capela. O modernismo se traduziu nestas diferentes linguagens, seja na retomada de uma concepção original em São Miguel, seja na busca de uma autenticidade na leitura do patrimônio na cidade mineira. Situações onde o novo ressalta o antigo em um equilíbrio, não em superposição.

### 3.1.7 Polêmicas

Segundo Lauro Cavalcanti (1995) é a partir da polêmica de sua construção que se define no SPHAN uma posição quanto ao modelo de intervenção em sítios. Polêmica que houve tanto em São Miguel quanto em Ouro Preto: no partido de projeto da Capela, a retomada da telha vã e a abertura do alpendre lateral geraram controvérsia entre os padres do Templo. Em Minas, o partido de projeto foi rediscutido por três vezes. Reflexo de um pensamento que estava se formando, e não vinha nem dos técnicos, quanto menos pelos usuários.

> [...] os mesmos intelectuais que se voltaram simultaneamente para a criação de uma nova linguagem estética- no sentido de ruptura do passado- e para a construção de uma tradição- no sentido de buscar uma continuidade. (FONSECA, 1997, p. 98)

### 3.1.8 A Construção de uma Linguagem

O Grande Hotel conseguiu formatar uma nova linguagem na cidade mineira, sem copiar ou se opor ao entorno existente, se inserindo num ritmo com respeito e afirmação. A descoberta do barroco como uma expressão real da cultura brasileira, que se inicia com as viagens na década de 1920 por Mário de Andrade,

foi uma redescoberta do Brasil e o episódio na cidade mineira deixou claro o objetivo de organizar um conjunto, comprovando a tese de Costa de correspondência entre a arquitetura antiga e a nova. Em São Miguel, o restauro também desenvolveu procedimentos que iriam se repetir em restauros seguintes.

> deve o moderno arquiteto estudar os antigos não com o fito de imitá-los, mas com o de desenvolver sua capacidade estética no sentido do equilíbrio e das medidas (WARCHAVICHIK, 1926, p. 3).

Figura 184: Grande Hotel na paisagem de Ouro Preto.
Fonte: Adoro viagem beta.Guia Adoro Brasil, 2011.

Somente a partir da primeira metade do século XX é que foram tomadas medidas mais consistentes no sentido de preservação, em vista da ausente legislação. O trabalho de organização de proteção e salvaguarda do patrimônio no Brasil só foi iniciado depois que Ouro Preto foi declarada Monumento Nacional (1935). A arquitetura modernista queria apagar o passado, diferente dos líderes modernistas no Brasil, partidários de uma salvaguarda que conciliasse o moderno e a preservação. Exemplo de Costa, que adaptou o contexto em sintonia com as tendências internas de restauro, e Saia, que o colocou em prática.

## 3.2 SEGUNDO MOMENTO: RESTAURO CAPELA 2006 E CONJUNTO KKKK

### 3.2.1 O Conjunto Kaigai, Kogijo, Kobushiki, Kaisha (KKKK)

O conjunto KKKK era uma edificação bastante deteriorada em Registro, São Paulo, ligada à história do município e à origem de grande parte da população. A partir de 1920, a Cia Ultramarina de Desenvolvimento introduziu 450 famílias nipônicas na região e iniciou a venda de lotes para o plantio de arroz. Para sediar as operações comerciais, a KKKK (Kaigai, Kogijo, Kobushiki, Kaisha) construiu um conjunto de edifícios às margens do rio Ribeira de Iguape, local do primitivo porto de Registro. Em 1924, foram inaugurados quatro galpões de tijolo aparente para armazenamento de produtos e um para beneficiamento de arroz, onde a tipologia industrial contrastava com as edificações dos colonos. O conjunto tinha uma presença física marcante na formação e crescimento da cidade, com destaque também para sua posição estratégica, tanto geográfica quanto urbanística, na porta da entrada da cidade, porém subutilizada.

O restauro se referenciou ao conjunto, onde existia o aspecto da sua articulação com a paisagem (cidade e rio Ribeira de Iguape). No complexo, foi instaurado o Memorial da Imigração Japonesa do Vale do Ribeira e estabelecida uma nova relação entre cidade e patrimônio, com base em uma arquitetura que tem a força da transformação - de alterar uma realidade e irradiar seus efeitos, numa linguagem arquitetônica capaz de unir tendências e valores universais da arquitetura moderna à realidade de um contexto.

## 3.2.2 Os Anexos

Figura 185:Conjunto KKKK com o Rio Ribeira ao fundo.
Fonte: FRIEDRICH,Micheli.

Figuras 186 e 187: Conjunto KKKK com o cubo de alvenaria caiada branca, afastado dos galpões, mas com alinhamento e escala, sem agredir nem se submeter, reflete a intervenção dos arquitetos.
Fonte:186: FRIEDRICH,Micheli ( 2010) e 187:APARECIDO, Camilo [200-?]

## 3.2.3 Antigo e Novo

Num processo de intervenção há dois lados de atuação: os que defendem o novo e os que defendem o antigo como peça intocável. Dento dessa dialética, há o rompimento com a idéia de oposição entre permanência e modificação, na construção de um juízo crítico sobre preexistência. Ao se falar em intervenções contemporâneas, nos remetemos a questões sobre uma cidade que é refeita todos os dias. É uma reflexão positiva, considerando que o fator de sobrevivência se conecta às transformações inseridos num dia-a-dia contemporâneo. É errôneo destruir o antigo para edificar algo novo, pois há uma vivência paralela e, além disso, dentro destas escolhas sobre permanência e eliminação, há normas que não são absolutas.

### 3.2.4 Entorno

Considerando essa relação, nos deparamos com atitudes de arquitetos em edificações existentes. Existe uma resolução sobre esta análise, além da pergunta de como conciliar arquitetura com atributos positivos, que possam assimilar uma condição não só física, mas de uma realidade espacial. Uma necessidade de experimento e percepção de uma mensagem, dentro da própria concepção de Marcelo Ferraz (2007) onde arquitetura é comunicação. No projeto em Registro, há o diálogo do contemporâneo com o patrimônio histórico e cultural. Como na Capela, sob a ótica do tecido urbano e os problemas para a construção do novo, abordando não o lugar físico, mas o lugar de projeto.

> A vanguarda européia exprimiu fundamentalmente uma angústia existencial com respeito a um passado que, de um lado, a afogava e, de outro, temia perder. Ninguém exprimiu essa dramática vontade de liquidar violentamente o passado tão bem como Marinetti ou Mondrian. Já artistas como Rivera, Huidobro, Oswald de Andrade ou Mário de Andrade foram ao encontro das tradições antigas, das línguas e símbolos populares, como fontes de renovação, para criar, num diálogo ininterrupto com elas, o novo, o futuro. [...] O novo era o velho, e só faltava desnudá-lo (SUBIRATS, 2001, p. 156-7)

Em ambos os casos houve acréscimo de elementos, a inserção visível de um bloco como introdução moderna; uma reintegração executada com material diferente dos originais no intuito de consolidar um arranjo. Nas duas cidades se consolidou uma sociedade que permitiu um exercício, refletindo que a arquitetura é um elemento flexível, como aponta Zein (2007, p.2):

> [...] para entender o cerne do assunto: as muitas e variadas transformações que as arquiteturas podem sofrer, pelo desgaste dos tempos, pelas mudanças dos usos, pelas necessidades sempre cambiantes das sociedades.

E num reverso das variantes:

> [...] mas embora pareçam semelhantes são diferentes; e embora substancialmente sejam a mesma coisa as nuances podem ser esclarecedoras, se forem exploradas adequadamente, e não de maneira vaga (ZEIN, 2007, p.2).

A Capela também tem uma arquitetura que contrasta com o bairro, como já visto no capítulo desta dissertação em que descrevemos o entorno, reafirmada pela localização na Praça Padre Aleixo. Destaque também para a

subutilização da Capela nos últimos anos antes do restauro - subutilização tanto física quanto conceitual. Este ponto de vista também é analisado em São Miguel, na revitalização urbana da Praça Padre Aleixo.

Havia uma pré-existência e uma necessidade de intervenção; o patrimônio era latente e carecia de algo para se posicionar, tanto em Registro como em São Miguel Paulista, quase que imperceptíveis, com a legibilidade prejudicada tanto na forma como na estética. Nas duas ambiências houve uma reorganização do entorno, com inserção de um anexo como “apoio” de um novo programa. Um bloco que respeitou escala e distância, e que não reproduziu uma tipologia anterior existente. Tanto na discussão de localização, função e/ou forma, os anexos dos projetos se inserem como uma marca da intervenção, não do arquiteto, mas de proposta, confirmando que o restauro é uma atividade que permite adições, deixando de lado a intocabilidade. O patrimônio precisa de mobilidade para sua sobrevivência e, na formulação de um programa de necessidades nos casos analisados, os blocos de apoio se colocaram como organizadores e se submeteram ao programa principal do monumento. Aqui não se afirma que há sempre a necessidade desta inserção no restauro, há apenas uma pretensão de que, para as propostas elencadas, os anexos se justificam, mas também se apresentam como reversíveis em projetos futuros.

### 3.2.5 O Projeto como Exercício

Em uma situação nova, onde cada projeto é um universo a ser desvendado, cada experiência se difere da anterior e cada projeto é encarado com o objetivo de buscar relações, na sua maioria, não tão óbvias. Dentro delas, a qualidade da obra está muito mais próxima da maneira pela qual o programa é manipulado para inseri-lo em determinado contexto, metamorfoseando uma preexistência. Citando Ferraz (2007, não paginado): ”Aqui no escritório, há mais de duas décadas praticamos o exercício da dúvida diariamente, porque projetar é exercitar a infinita possibilidade de abrir caminhos”.

Em São Miguel, muitas perguntas se fizeram presente no projeto e na retomada durante a execução. Havia alternativas, mas, dentre as escolhidas, havia a

certeza de que nada era absoluto. Todas as ações foram discutidas e ponderadas frente à responsabilidade da prática, entre técnicos, órgãos responsáveis e, até em alguns momentos, com a participação da comunidade local. O fechamento do alpendre lateral com as vidraças e a inserção do guarda-pó na cobertura são dois exemplos desta verificação.

### 3.2.6 Um Parenteses (Lúcio e Lina)

Figura 188: Interior da Igreja do Carmo, aquarela, 1924.
Fonte: Lucio Costa, 1995.

Analisando o Conjunto KKKK, Brasil Arquitetura e o Grande Hotel Ouro Preto é natural falarmos de Lina Bo Bardi e Lúcio Costa. Arquitetos onde a vivência espacial urbana de outros países[102] foi fundamental na prática arquitetônica de ambos. Ele se atentava a uma expressão da arquitetura brasileira (ao se defrontar com a simplicidade verdadeira de Diamantina) e se interessava por uma lógica construtiva ainda inexplorada. Lina, no escritório de Gió Ponti, voltou seus interesses para uma produção artesanal, atenta aos valores da cultura popular dignos de salvaguarda.

Nesta percepção, eles se conscientizam que poderiam transformar estes valores em linguagem moderna para o alcance de uma nova espacialidade. Bo Bardi fez isso a partir de intervenções que revitalizaram tecidos urbanos, de uma apropriação da comunidade, dos valores imateriais, do comportamento de ocupação

[102] Lina nasceu e cresceu em Roma, Costa nasceu em Toulon, França,e estudou na Inglaterra e Suíça.

dos usuários maior do que a configuração espacial. Costa nos deixou a mensagem da possibilidade da convivência artística entre as várias arquiteturas, desde que verdadeiras, uma adição das partes conforme cita COMAS(2002): “ A distinção entre o novo e o velho responde tanto a uma exigência de autenticidade histórica quanto à necessidade de confrontar o novo e o velho para chegar ao sentimento pleno do ciclo vital.”

Ao refletirmos que “a convivência é o partido projetual que constrói o especial sentido do projeto arquitetônico” (ROSSETI, 2007, p.8), transportamos esta afirmação para monumentos e pessoas: Lúcio Costa esteve presente em Ouro Preto e na Capela de São Miguel (nas correspondências com Luís Saia). O escritório Brasil Arquitetura esteve presente em registro e no Projeto de Revitalização da Praça Padre Aleixo. Vale lembrar que os arquitetos do escritório trabalharam com Lina Bo Bardi, onde houve uma coexistência explícita nas articulações entre tradição e liberdade.

## 3.3 CONSIDERAÇÕES

O estudo de caso tem a finalidade de guiar e incentivar uma reflexão acerca dos resultados encontrados. Dessa forma, as três intervenções se relacionam: na inserção de novos elementos, pela conciliação da leitura do existente com as intervenções, na afirmação e consolidação de conceitos mais do que de matérias. Quase trabalhando um patrimônio imaterial de idéias, em que o Modernismo trazia e que poderia se reafirmar em ambos os casos, por meio de embasamentos teóricos e discussões.

Acompanhando esta linha de identificação de arquiteturas específicas, houve uma fusão de ideários dentro de um tecido do patrimônio. Compatibilização de posturas que nos possibilita questionar nossa percepção sobre os elementos desta “paisagem histórica”. De Ouro Preto à Registro, do restauro de 1938 ao de 2006, há uma linha do tempo que nos fornece indicativos para estruturar um pensamento e construir uma imagem - sua compreensão não permite passividade. Choay (2006, p. 29) confirma:

> [...] não podemos nos debruçar sobre o espelho do patrimônio nem interpretar as imagens que nele se refletem atualmente, sem procurar, previamente, compreender como a grande superfície lisa desse espelho foi pouco a pouco sendo constituída pelo acréscimo e pela fusão de fragmentos a princípio chamados de antiguidades, depois de monumentos históricos [...]

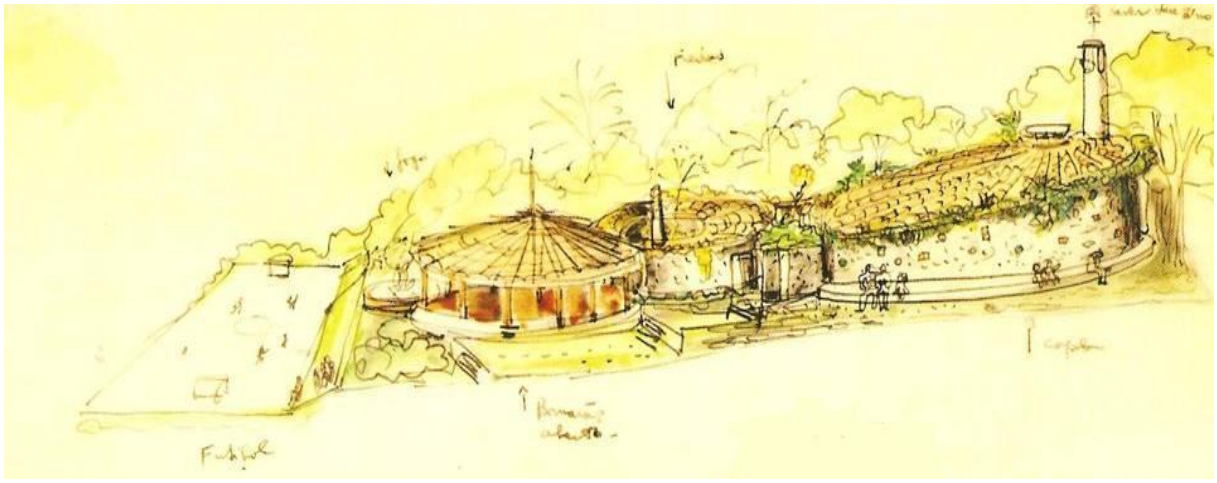


Figura 189: Igreja do Espírito Santo do Cerrado.
Fonte: http://monolitho.labin.pro.br/index.php?s=igreja+espirito+santo+do+cerrado Acesso: 15 janeiro de 2011.

# 4 CONCLUSÃO

No princípio era o verbo: descrever a experiência no projeto de restauro na Capela de São Miguel Paulista. Tema que tinha se iniciado em 2002 e se prolongou até os dias de hoje, com a instalação do Circuito de Visitação. Partindo disto, houve outra vertente do processo, que se direcionou para o primeiro restauro do templo e um dos primeiros do Brasil, em 1940, quando aconteceu uma reflexão destes vetores de chegada e partida. A pesquisa se iniciou com os documentos e postulados de restauro (leia-se Cartas e afins) e os pensadores que tanto norteiam nossas idéias de intervenção. E, assim, foram elencados itens como pré existência, valor, limites de intervenção, memória e história discorrendo sobre o projeto, não no formato de um relatório, mas no formato de investigação de metodologia inserindo referências e pensamentos.

Na primeira parte, remete-se que o **pré-existente** para ser tocado precisa ser conhecido na totalidade, operação que se faz presente nos dias atuais e que, dentro dos **limites** entre o antigo e o novo, faz reconhecer a necessidade do diálogo e a interação com o conhecimento adquirido sobre o edifício. Um estudo exaustivo e interdisciplinar mostra as particularidades do Bem e de seu **valor** - referência para entender a herança vinda dos tempos que formaram uma identidade. Neste raciocínio, temos as decisões tomadas na Capela como um grande aprendizado, onde a intenção foi construir uma arquitetura que abraçasse a preservação entre as épocas já mencionadas. Em alguns casos, as posturas foram conservadas; em outros, foram refeitas e também realizadas uma nova intervenção.

A **memória** fez questionar o que manter como lembrança, estudando um tempo que vinha acima de uma história e redescobrindo o espírito do lugar, onde os detalhes somados e estudados resultaram num conjunto de fatos no mesmo patamar de importância. Em busca da conservação de um aspecto apresentado em São Miguel, observamos as práticas de restauro efetuadas e operamos com um tempo tentando compreender uma descontinuidade.

O trabalho de explanação se fez necessário para o entendimento de São Miguel dentro desta superposição não de dois, mas de todos os tempos. A **pesquisa documental** foi um cadastro que trouxe uma visão de outros aspectos, como a evolução do Bem, num afastamento do empirismo e aproximação da crítica (BRANDI, 2004). Estudar a **tipologia da arquitetura** traduzida em representação

gráfica - técnicas utilizadas que deram embasamento aos serviços de restauro – fez reconhecer a obra (BRANDI, 1963). Captar o Monumento com **desenhos e fotos** revelou a diversidade de ferramentas que mostraram cenas de diálogo histórico e uma nova forma de trabalhar o lugar. Estes itens formataram as análises de reflexão a seguir, trabalhando o procedimento de preservação como um refazimento de história.

Na segunda parte, temos elementos que fizeram parte do processo de intervenção e, dentro de uma retrospectiva de atividades, temos os questionamentos e contribuições para o momento atual.

O cenário de terra (**taipa**), apresentado com suas modificações (alteamento) na retirada dos elementos que deformaram a construção e que revelaram a Capela e suas transformações em 1940, nos permitiu um melhor entendimento do Monumento em 2006, tanto espacial como histórico. A taipa íntegra encontrada surpreendeu no seu alteamento, permitindo um entendimento do material, que não recebeu nenhum complemento, apenas uma pesquisa da técnica de locação e combinação: taipa, pau-a-pique e adobe. O entendimento dos desníveis em eixos tanto horizontal quanto vertical serviu para o mapeamento do templo como orientação para intervenções futuras. Isto também se refletiu na representação gráfica da parede de taipa, incompreensível numa linha reta e um desafio para os meios digitais.

O **telhado**, elemento de destaque, exigiu mudanças que se transformaram em perguntas. A questão não estava no entelhamento, mas na forração interna. Isso desde a época de Saia, que, com a retirada do forro deixou aparente a interessante armadura do telhado, e com ela a poeira da estrada Rio-São Paulo. A cidade cresceu e a poeira foi substituída pela fuligem. Em 2006, ponderamos o telhado com as necessidades atuais e se construiu o intermediário guarda pó, deixando aparente o madeiramento e abafando a poluição da metrópole.

Sobre o varvito de Itú, onde Saia optou pela conservação do **piso** e justificou sua manutenção pelo auxílio da contenção de umidade, em 2006, se apresentou outro aspecto: o varvito de Itú estava desgastado e sem possibilidade de reposição, além de escurecer a ambientação. Em 2006, sua retirada encontrou uma tijoleira anterior, que foi conservada e recebeu, após proteção, uma nova tijoleira

refeita com base no desenho pré-existente, trazendo uma nova cor e reconfiguração espacial, estabelecendo uma nova época condizente com as necessidades presentes de fluxo, resistência e reposição.

No **alpendre lateral** da Capela, onde em 1940 foram encontrados indícios de outra configuração, preservou-se um muro de taipa e foi criada uma área semi-aberta, que recebeu muitas críticas frente a um entorno descampado. Em 2002, a configuração da praça envoltória não trouxe o inconveniente do excesso de ventilação, já a revitalização da Praça em 2009 criou uma visual para o templo com um novo corredor de vento e a justificativa da tão discutida vidraça de fechamento aconteceu. Assim, o fechamento desejado quase 70 anos atrás se repetia, frente à necessidade de um novo tempo. Foi preciso entender uma nova lógica para criar uma nova ordem, como aponta Gonçalves (2007).

O encaixe do esqueleto de **concreto**, solução técnica que se repetiria em outros restauros do SPHAN, entre desejo e necessidade, era distinto do material existente. A caiação que tudo encobriu não deixou visível o procedimento, mas havia os registros de Saia (1940). Quando retiramos os panos soltos da caiação e o concreto se mostrou, a terra vermelha com o bloco monolítico cinza chocava, porém a estabilidade do patrimônio se manteve frente às próteses modernas. Em 2006, foi averiguada a estabilidade do material, mapeado e mantido. Era uma assinatura moderna.

O toque nos **altares**, decapagem do inusitado encoberto pelo óleo queimado, revelou desenhos e cores que surpreenderam e contrastaram com a brancura do Monumento. Em 1940, os métodos e técnicas ainda eram empíricos e careciam de embasamento, como a documentação e o registro fotográfico. A questão era: pelo conjunto, recuperar as pinturas e deixá-las com aspecto de “novas” e até que ponto a totalidade de resgate era necessária? Desenhos que foram deixados incompletos poderiam ser refeitos em cada olhar do visitante. E, reafirmando Moraes (2006), as técnicas determinam as possibilidades.

A surpresa das **pinturas murais** ainda formula questões, entre as formas pagãs recobertas de um Deus–Sol sem rosto, num vermelho sobre fundo da caiação branca, colunas, elementos dinâmicos que exploravam formas e cores na ausência do ouro - arte que precisa ser divulgada e ter sua leitura aprimorada para

que se tenha seu significado democrático assimilado. Até onde essas pinturas foram reproduzidas era uma dúvida, frente à pequena área encontrada atrás do Altar-lateral. De qualquer forma, a simplicidade externa contrasta com as riquezas internas descobertas e deixa em aberto a caracterização da arquitetura colonial na sua brancura. Outra questão levantada: o método expositivo está sendo formatado? Temos dois momentos ocupando uma mesma sobreposição. A tendência está em não eliminá-los ou em dar preferência a algum, já que refletem uma parte da história do templo? Aqui se conjuga tecnologia e infra-estrutura, método expositivo e arquitetura, exemplo da interdisciplinaridade já mencionada.

Presente e passado se misturam ao longo de toda essa dissertação, entre limites e paralelismos. Entre cortes, trincheiras e escavações, a **arqueologia** auxiliou no entendimento da história do sítio, agora com uma abordagem de construção e de uso. Cerâmicas, louças, objetos, enterramentos descobertos em outra cota de investigação: ferramentas de linguagem que auxiliaram na percepção do patrimônio, integrando tecnologias. Uma das intenções desta pesquisa foi revelar o dia-a-dia dos usuários do Monumento, apesar do maior objetivo ser a datação das partes construtivas, esclarecendo dúvidas de cronologia da construção. A Capela-Mor teria sido edificada antes do volume da Capela Lateral? E o cômodo anexo a ela e ao Altar-Mor? Questões que foram esclarecidas numa pesquisa de cotas de nível, de compatibilização de materiais, que enriqueceu todo o trabalho e o acervo da Capela. Os enterramentos encontrados, tão aguardados, mas já previstos pela própria lógica da história, pois as igrejas recebiam enterramentos, foram mais uma vez comprovados. Além disso, a arqueologia muito nos norteou na questão da escolha dos pisos tanto externos (vide calçada do varvito) quanto internos ( tijoleira), embasando e reafirmando a escolha.

A **luminotecnia** também se fez presente, interna e externamente, destacando volumes externos e elementos internos. Foi um desafio para conciliar o desenho da iluminação com o desenho dos ambientes, num exercício de integração e cuidado. Internamente, a Capela carecia de uma iluminação conjugada à sua imaginária e aos seus bens móveis, além da possibilidade de criar o circuito de visitação - uma questão expositiva e didática. Externamente, o templo recebeu uma nova caracterização, com o cuidado de valorizar uma simplicidade de formas do conjunto.

Nestes procedimentos cautelosos, o objetivo foi sair de intervenções pontuais que conectassem as fases do processo. Saímos então do interior para o exterior: o **bloco de apoio** relacionado com a manutenção do patrimônio; os sucessivos posicionamentos, enterramentos, que encontram na Revitalização da Praça Padre Aleixo a solução de legibilidade e diálogo com a Capela. Era como se a **reforma da Praça** se fizesse necessária para posicionar o anexo num comprometimento; a obra isolada se projetando para o sítio, numa conversa do urbanismo do Monumento garantindo a permanência de valores como âncora do entorno. Em 1940, este estudo também foi visível, desde a tentativa de reposicionar a estrada Rio-São Paulo, os imóveis lindeiros e a visibilidade, traduzindo desde estes tempos a importância do entorno para a legibilidade do patrimônio.

**O Circuito de Visitação** proposto nos apontava para um cotidiano e para a comunidade, para que percorresse os ambientes da Capela e que estes falassem por si, se interligando com o maior acervo (o Monumento), falando dos personagens, do bairro, da técnica construtiva, saindo de amontoados de acervos e transformando a atmosfera de um espaço antigo . Este item nos remeteu a questões como a educação patrimonial, parte do programa de necessidades de um Monumento, que nos mostraram caminhos que conjugaram os elementos materiais e imateriais, como um próximo discurso e caminho de pesquisa.

Se intervir requer entendimento; chegamos aos **estudos de caso** (Ouro Preto e Registro) - evidência que os itens apontados nesta trajetória mostraram possibilidades de conexão e permitiram dizer que o estudo do patrimônio após 60 anos caracterizou um projeto conjunto, aberto e com respostas a serem construídas no decorrer dos tempos e onde presente e passado, entre limites e paralelismos acabam se integrando. Os espaços se refazem no alcance de outro plano, além de posturas bem comportadas para se enxergar a verdadeira seiva e sentido real de todo o processo. Nas palavras de Costa:

> [...] não são sempre as obras academicamente perfeitas, dentre dos cânones greco-romanos, as que de fato, maior valor plástico possuem. As obras de sabor popular, desfigurando a seu modo as relações modulares dos padrões eruditos, criam, muitas vezes, relações plásticas novas e imprevistas, cheias de espontaneidade e de espírito de invenção (COSTA,100, apud GONÇALVES, 2003, p. 25)

REFERÊNCIAS
REFERÊNCIAS
REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Clara Correia d`. *Exposição: materiais e técnicas de montagem*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____ . *Conservação: postura e procedimentos*. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 1998.

ALONSO, Carlos Egídio . Arquitetura: Signagem e não Linguagem. In: *XXI CLEFA - Conferência Latino Americana de Escuelas y Falculdades de Arquitectura, 2005*, Loja - Equador. Ponencias CLEFA - El Rol de las Escuelas y Facultades de Arquitectura en el Contexto Regional. Loja - Equador : Editorial de la Universidad Técnica Particular de Loja, 2005..

AMARAL, Aracy.*A hispanidade em São Paulo: da casa rural à Capela de Santo Antônio.* São Paulo, Nobel,Editora da Universidade de São Paulo, 1981.

ANDRADE, Mário de. *A capela de Santo Antônio*, Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, 1937.

ANDRADE, Antonio Luiz Dias de. *Um Estado Completo que pode jamais ter existido*. SP, FAUUSP, 1994. Tese Douturado

ANDRADE ,Rodrigo Melo Franco. *Rodrigo e o SPHAN.*Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional , Rio de Janeiro,Pró-Memória, 1987.

ARANTES,Antonio Augusto. *Revitalização da Capela de São Miguel Paulista* In: _____. Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural. São Paulo: Brasiliense, 1984.

ARGAN, G.C. *A história da arte como história da cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

ARROYO, Leonardo. *Igrejas de São Paulo*. São Paulo ,Companhia Editora Nacional, 1966.

ARTIGAS, VilaNova. *O Desenho*. Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. São Paulo, março 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975.

BARDI, Lina Bo. Contribuição propedêutica ao ensino da teoria da arquitetura apresentada ao concurso da cadeira de Teoria da Arquitetura-Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1957.

BASUALDO, Carlos.( org.)Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967-1972) Museum of Contemporary Art (Chicago, Ill.),Barbican Art Gallery,Centro Cultural de Belém,Bronx Museum of the Arts. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2007

BENEVOLO,Leonardo. *História da cidade*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

_____. _____.. A cidade e o arquiteto.,São Paulo, Perspectiva, 2001.

BERGAMASCHI, Maria Aparecida; STEPHANOU, Maria. Ensino de História e *Educação Patrimonial: memória açoriana*. In: JORNADA DE ENSINO DE HISTÓRIA E EDUCAÇÃO. Porto Alegre, EST, 2000.

BOGUS, Ricardo Nogueira. O projeto museográfico da exposição Cartografia de uma história - São Paulo colonial: mapas e relatos .*Anais museu paulista.* vol.17,no.1 São Paulo Jan./Junho 2009

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl e Paulo Mugayar Kuhl. São Paulo, Ateliê Editorial, 2002.

BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução: Beatriz Mugayar Kühl. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

BRITO, Paulo Vinício de Brito. *Capela de São Miguel Arcanjo*. São Paulo. Publicação, 2008

BRUNO, Ernani Silva.Equipamentos, usos e costumes da Casa Brasileira.São Paulo, EDUSP, 2000

BSBALS, Iluminação especial em prédios históricos ,2009. Disponível em <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=861684> Acesso em: 03 maio 2010.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ,1999.

CAVALCANTI, Lauro.*Moderno e Brasileiro: a história de uma nova linguagem na arquitectura* (1930-60)Editora Jorge Zahar, 2006 .

CHELINI,Maria-Júlia Estefânia , LOPES,Sônia Godoy Bueno de Carvalho.Exposições em museus de ciências:reflexões e critérios para análise. Anais do Museu Paulista. São Paulo. v.16. n.2., 2008.Disponível em :< http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v16n2/a07v16n2.pdf> Acesso em jan 2011.

CHOAY,Françoise.*A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2006.

CLARO, Mauro.*Unilabor: desenho industrial, arte moderna e autogestão operária*.São Paulo,Senac, 2004.

COSTA, Lúcio. *Registro de uma Vivência*, São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

_____. _____..*A Arquitetura Jesuítica no Brasil*. São Paulo, FAU/USP/MEC/IPHAN, 1978.

_____. _____.., Lucio. *Documentação Necessára*. In: Revista do Patrimônio no 1, p. 91.

_____. _____.., Lucio, “Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre”, in Arte em Revista n.4, 1985 p. 38.

CURY,Isabelle (org), *Cartas Patrimoniais*, Coleção Edições do Patrimônio IPHAN, Brasília, 3ª edição, revista e aumentada, 2004.

CURY,Marília Xavier. *Exposição- concepção, Montagem e Avaliação*. São Paulo, Annablume 2005.

DAVALLON, Jean. *A imagem, uma arte de memória?* In ACHARD, Pierre etal. Papel da memória. Campinas, SP: Pontes, 1999.

DEAN, David. Museum Exhibition: theory and practice. New York: Routledge, 2003.

DE AZEREDO, Paulo Ormindo. A RESTAURAÇÃO ARQUITETÔNICA ENTRE O PASSADO E O PRESENTE. Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 1, n. 8 (Patrimônio: Maquinaria e Memória). Salvador, jul./dez. 2003,.

DI MARCO, Anita e ZEIN, Ruth Verde. *Sala São Paulo de Concertos: o projeto arquitetônico.* São Paulo: Editora Alter-market, 2001

FANUCCI, Francisco P., FERRAZ,Marcelo Carvalho, DOS SANTOS, Cecília Rodrigues , CALDEIRA,Vasco . *Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura*. Editora Cosac Naify, São Paulo, 2005.

FERRAZ, Marcelo C. (Org.). Lina Bo Bardi. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1993.

FLORIO, Wilson. *Experimentação e Incerteza no Processo de Projeto: uma reflexão sobre o papel dos croquis de concepção em Arquitetura*. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN, 18., 2008. São Paulo, Anais do 8º Congresso de Pesquisa e Desenvolvimento em Design. São Paulo:AEND Brasil, 2008

FONSECA, Maria Cecília Lurdes, *O Patrimônio em Processo- A trajetória da política Federal do preservação do Brasil*. RJ, UFRJ/ Minc- IPHAN, 1997.

FRÉDÉRIC, Louis. *Manual Prático de Arqueologia*, Livraria Almedina, Coimbra, 1980.

FUNARI, Pedro Paulo Abreu. A trajetória da Arqueologia Histórica no Brasil. In: Orser Jr. Charles E. *Introdução Á Arqueologia Histórica*. Belo Horizonte. Oficina de Livros, 1992.

HORNE, D. "Reading" Museums. In: Museums 2000. *Politics, people, professionals and profit.* London: Patric Boylan; - Routledge, 1992.

GITAHY, Maria Lúcia Caira. DE LIRA, José Tavares Correia. São Paulo, USP, Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo. Editora Anablume, 2007.

GOODWIN, Philip Lippincott, SMITH, George Everard Kidder. *Brazil Builds: architecture new and old*, 1652-1942.Museum of Modern Art (New York, N.Y.) The Museum of Modern Art, 1943

GONÇALVES, Cristiane Souza. *Restauração arquitetônica: a experiência do SPHAN em São Paulo*, 1937-1975. São Paulo, Annablume / Fapesp, 2007

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX.* São Paulo, Edusp, 2004

GUIMARAENS, Cêça *Paradoxos entrelaçados: as torres para o futuro e a tradição nacional*.Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo, Vertice, 1990

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Loyola, 1992.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG ,Evelina , MONTEIRO ,Adriane Queiroz. *Guia Básico de Educação Patrimonial* Brasília, Museu Imperial IPHAN/MinC, 1999

JULIANI, Lúcia J.C., *Etapa de Prospecção Arqueológica. Relatório Final. Capela de São Miguel Paulista, 1622.,* Instituição de Apoio:Prefeitura do Município de São Paulo - Secretaria Municipal de Cultura - Departamento do Patrimônio Histórico,2007

KANAN, Maria Isabel. *Manual de conservação e intervenção em argamassas e revestimentos à base de cal.* Brasília, DF, Iphan / Programa Monumenta, 2008.

KIRSCHBAUM, C. Iluminação Eficiente de Cidades: Um Enfoque Globalizador". In: MASCARÓ, L. (org). *A Iluminação do Espaço Urbano*. Porto Alegre, Editora Masquatro, 2006.

KUHL, Beatriz Mugayar. *Arquitetura do ferro e arquitetura ferroviária em São Paulo: reflexões sobre a sua preservação*. Cotia, Atelie Editorial, 1998.

LE GOFF, Jacques. *A história nova*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LEMAIRE, Raymond. *Authenticité et Patrimoine Monumental: Restauro*. Napoli, 1994, tradução: Beatriz Mugayar Kühl.

LEMOS, Carlos. *O que é patrimônio histórico*. São Paulo, Brasiliense, 1981

_____. _____..,Carlos . *São Paulo: Sua Arquitetura: Colônia E Império- Renée Lefevre*. São Paulo, Ed.Nacional ,2ªed.1979.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Trópicos*. São Paulo: Anhembi, 1957.

LOUREIRO, Maria Amélia Salgado. *A evolução da casa paulistana e a arquitetura de Ramos de Azevedo*. São Paulo: Voz do Oeste, Secretaria do Estado e daCultura, 1981.

LOURENÇO,Maria Cecília França . *Museus acolhem Moderno*.São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

LYNCH,Kevin. *A Imagem da Cidade*, São Paulo, Martins Fontes, 1982

MADRE DE DEUS, Frei Gaspar. *Memórias para a História da Capitania de São Vicente.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia e São Paulo, EDUSP, 1975.

*Manual de orientação museológica e museográfica.* Governo do Estado de São Paulo – Secretaria do Estado da Cultuta /Dema, 1987

MAYUMI, Lia. *Taipa - Canela-preta e Concreto* - Estudo Sobre o Restauro de Casas Bandeiristas. São Paulo, Romano Guerra, 2008.

MONTANER,Josep Maria. Eliana Aguiar (trad.). *Museus para o Século XXI.* Barcelona,Gustavo Gili , 2003

MORI, Victor( org). *Patrimônio: Atualizando o Debate*. São Paulo: 9ª SR/IPHAN,2006.

MOTTA, Lia. *O SPHAN em Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n. 22, p. 108-122, 1987.

NORA, Pierre. *Less lieux de mémoire*. Nation. Paris, Gallimard, 1987.

OLIVEIRA, Mário Mendonça, SANTIAGO, Cybèle C., OLIVEIRA, Tereza C., et al. *Argamassas bastardas – origens e propriedades*. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE TECNOLOGIA DAS ARGAMASSAS, 1, 1995, Goiânia. Anais...Goiânia: UFG/ANTAC, 1995.

PERRUPATO,Roselis et al. *Guia Brasileiro de Sinalização Turística*. Brasília,Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional, 2001.

PETRONE, Pasquale. *Aldeamentos paulistas.* São Paulo: Edusp, 1995.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.2, nº 3, 1989.

_____. _____.., Michael. *Memória e Identidade Social* .In:Revista Estudos Históricos. Rio de janeiro,vol 5, Nº 10,1992.

RABELO, Clevio Dheivas Nobre. *À imagem da Tradição: uma reflexão acerca da arquitetura moderna brasileira.* Dissertação de Mestrado, Universidade Mackenzie, São Paulo, 2006.

RAMALHO, Maria de Magalhães Ramalho. *Arqueologia da Arquitectura. O método arqueológico aplicado ao estudo e intervenção em património arquitectónico.* . In Revista Estudos/Património, nº 3, Lisboa: IPPAR, 2003.

*Revista do Brazil*. Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico nacional. Rio de Janeiro, 1941. Volume 5.

RIEGL, Aloïs. 1903. *Monumentos: Valores Atribuídos e sua Valorização Histórica*. Tradução: Les Valeurs Monumentales et leur Evolution Historique, in Le Culte Moderne des Monuments:son Essence e as Genèse; Paris; 1984 Revista Museologia, Nº 1, 1989.

_____. _____..,1903. *Culto Moderno a los Monumentos*. Caracteres y Origem. Tradução de Ana Perez Lopez. Visor. Madrid 1987.

ROSA, Flavia Goullart Mota Garcia. *Refletindo sobre a avaliação acadêmica do livro do século XXI*. Interface, Botucatu, v. 9, n. 18, p. 591-592, set./dez. 2005.

ROSENDAHL, Zeny. *Espaço e religião: uma abordagem geográfica*. Rio de Janeiro,UERJ, NEPEC, 1996.

RUBINO, Silvana. *Lúcio Costa e o Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. REVISTA USP, São Paulo, n.53, p. 6-17, março/maio 2002

RUSKIN,John. *A Lâmpada da Memória*. São Paulo, Atelie Editorial, 2008

SAIA, Luís. *Morada Paulista*. Coleção Debates, G3. São Paulo, Editora Perspectiva, 1976.

_____. _____..,, Luiz., *A casa bandeirista – uma interpretação*. São Paulo: Comissão do IV Centenário da cidade de São Paulo, 195.

_____. _____..,, Luiz. *O Alpendre nas Casas Brasileiras. Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Volume 3,RJ, 1939.*

SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de S. Paulo.* São Paulo: Livraria Martins/Editora da USP, 1972.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos. *Novas Fronteiras e Novos Pactos para o patrimônio Cultura.,* São Paulo: Perspectiva,. vol.15 no.2 , 2001.

SANTOS, Milton.MARQUES, Maria Cristina. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*.São Paulo,Editora Universidade de São Paulo, 2002.

SANTOS,Mílton Santos, DE SOUZA, Maria Adélia Aparecida ,SILVEIRA, María Laura .*Território: globalização e fragmentação*.São Paulo,Editora Hucitec, 1994.

SEGAWA, Hugo; FANUCCI, Francisco; FERRAZ, Marcelo. *O Conjunto KKKK*. São Paulo: Takano, 2002

SITTE, Camilo. *A construção das cidades segundo seus princípios artísticos*. São Paulo. Ática, 1992 (c.1889).

SOARES ,André Luis Ramos; MACHADO ,Alexander da Silva; HAIGERT ,Cynthia Gindri; POSSEL,Vanessa Rodrigues. *Educação Patrimonial: Relatos e Experiências Santa Maria:* Editora da UFSM, 2003.

SORKIN, Michael. *Patrimônio arquitetônico e metrópoles em extensão*. Rua – Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 1, n. 8 (Patrimônio: Maquinaria e Memória). Salvador, jul./dez. 2003, p. 15.

STELLA, Roseli Santaella. *Anchieta e São Miguel: Fundação e Capela*. In: Encontro com Canárias no aniversário de São Paulo. Centros Canários do Brasil. s/d

_____. _____...*O Domínio Espanhol no Brasil durante a Monarquia dos Felipes 1580-1640,* São Paulo. Unibero, 2000

SUBIRATS,Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: (ensaios sobre memória e globalização).* Studio Nobel, São Paulo, 2001.

TOLEDO,Benedito Lima. *Frei Galvão: arquiteto*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

_____. _____.. *São Paulo, três cidades em um século*. São Paulo, Cosac Naify, 2007

VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel. *Restauração*. Tradução de Beatriz Kühl. Série Artes & Ofícios. São Paulo, Ateliê Editorial, 2000.

VITRUVIUS POLLIO. *Tratado de arquitetura/ Vitrúvio*; trad e notas M. Justino Maciel. São Paulo, Martins, 2007.

WIISNIK, Guilherme. *Lúcio Costa*. São Paulo: Cosac&Naify, 2002.

Wisnik, Guilherme. *PLÁSTICA E ANONIMATO. Modernidade e tradição em Lucio Costa e Mário de Andrade.* En publicacion: Novos Estudos, no. 79. CEBRAP, Centro Brasileiro De Analise e Planejamento Brasil: Brasil. Novembro. 2007.

ZANCHETI, Silvio. *Conservação Integrada e Novas Estratégias de Gestão*, 4º Encontro do Seminário Internacional sobre a Revitalização de Centros Históricos de Cidades da América Latina e do Caribe – SIRCHAL, Salvador, 2000.

## *Referências Web*

ALMEIDA, Francisco, A representação gráfica digital de edifícios históricos, limites e possibilidades de ações educacionais: Sítio Arqueológico São Francisco. *Computação gráfica: pesquisas e projetos rumo à Educação Patrimonial.*Seminário - São Paulo, 2008 AHMWL / DPH/ SMC/ PMSP. Disponível em: <http://www.arquivohistorico.sp.gov.br> Acesso em 30 julho 2009.

AMARAL, Vanine Borges; CABÚS,Ricardo . Iluminando edifícios Históricos: um estudo para o município de Pilar-AL. In:*, ELACAC*, *2005*. Maceió, Alagoas. UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS, 2005.
Disponível em:
<http://www.ctec.ufal.br/grupopesquisa/grilu/arquivos/Iluminando_edificios_historicos.pdf>
Acesso em: 21 abr. 2010.

APARECIDO, Camilo. *Curiosidades do Vale do Ribeira e suas Cidades. História do Município de Registro*.
Disponível em:<http://camiloaparecido.blog.terra.com.br/category/historia-do-municipio-de-registro/>.Acesso em jan 2011.

*APM ( Associação Cultural Arquivo Público Mineiro).*Fotografias, Belo Horizonte, p.3.
Disponível em:
< http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/fotografico_docs/>. Acesso em jan 2011.

ARAÚJO, António de Borja( trad.) *Princípio do ICOMOS para a Preservação e Conservação-Restauro das Pinturas Murais*, 2007 Disponível em:http://planbuildmanage.biz/~quintaci/wp-content/uploads/2008/03/principios-para-a-preservacao-das-pinturas-murais.pdf. Acesso em: 31 maio 2010.

AZEVEDO, Paulo Ormindo de. A Restauração Arquitetônica enter o Passado e o Presente..*Revista de Urbanismo e Arquitetura*, Vol. 6, No 1 (2003) Disponível em: http://www.portalseer.ufba.br/index.php/rua/article/viewArticle/3226 Acesso em: 10 maio 2010.

BARRETO, Leonardo. In:.Patrimônio Histórico:Preservando com conhecimento e respeito. Claudia Cavallo. *Revista Lume Arquitetura*. Disponível em: < http://www.lumearquitetura.com.br/pdf/ed09/ed_09_Entrevista.pdf> Acesso em 18 abril 2010.

BERTHO, Beatriz Carra . *Conversa com Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz. A trajetória do Brasil Arquitetura.* São Paulo, jan 2011. Portal Vitúvios. Fonte:http://www.vitruvius.com.br/revistas/browse/entrevista. Acesso 15 de janeiro de 2011.

BIERRENBACH, Ana Carolina de Souza. *Restauros de Lina Bo Bardi: Inspirações para a Preservação da Arquitetura do Movimento Moderno*.Escola Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona – UPC.
Disponível em: http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/012R.pdf. *Acesso em: 21 abr. 2010.*

BSBALS, *Iluminação especial em prédios históricos* ,2009. Disponível em
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=861684> Acesso em: 03 maio 2010.

BULCÃO, Athos. Artista Plástico. *Biografias. Vida e Obra*, 2008. Disponível em:
<http://www.biografia.inf.br/athos-bulcao-artista-plastico.html. Acesso 15 de janeiro de 2011.

JÚNIOR,Wilson Ribeiro dos Santos Júnior , BRAGA, Paula Marques. *O Programa de Recuperação do Centro Histórico de Salvador e as lições das Cartas Patrimoniais*. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/jornal> Acesso 15 de janeiro de 2011.

Cartas Patrimoniais Internacionais. Disponível em: http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_do_Restauro_1972.pdf. Acesso em : 31 setembro 2010.

CASSARES,Norma Ciaflone. PETRELLA, Yara Lígia Mello Moreira. Influência da radiação de Luz sobre Acervos Museológicos.*Anais do Museu Paulista*,ano/vol. 8/9, número 009 São Paulo, Brasil .
Disponível em: < http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/273/27300906/27300906.html>
Acesso em: 31 setembro 2010.

CLARO, Larissa. Os desafios da iluminação urbana. Revista Artestudio,edição no 29. Paraíba,Março/Abril/Maio 2010. Disponível em: <http://www.artestudiorevista.com.br/materia_conteudo.php?conteudo=Entrevista. Acesso em: 01 jun. 2010.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. O passado mora ao lado.Lúcio Costa e o projeto do Grand Hotel de Ouro Preto, 1938/40. Porto Alegre, 2002. *Portal Vitrúvios.* Fonte: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.122/3486. Acesso 15 de janeiro de 2011.

COPÉ, Silvia Moehlecke.Arqueologia da Arquitetura: ensaio sobre complexibilidade, performance e processos construtivos das estruturas semi-subterrâneas do Planalto Gaúcho. *Anais do V encontro do Núcleo Regional Sul da Sociedade de Arqueologia Brasileira – SAB/Sul*.Rio Grande, RS, 2006. Disponível em:< http://www.anchietano.unisinos.br/sabsul/V%20- %20SABSul/simposio/planalto/1.pdf > Acesso em 30 julho 2009.

COSTA, Thiago, 2009. *Coleção Bairros de São Paulo - O extremo da zona leste quer ser visto: São Miguel Paulista!*
Disponível em:< http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=829300>.Acesso em janeiro 2011.

DE ALMEIDA, Eneida. BOGÉA, Marta. *Esquecer para preservar*. Fonte: http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181. Acesso 15 de julho de 2010.

*Decreto 13.426/7. 9.*
Disponível em: < http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/207905/decreto-13426-79-sao-paulo-sp>. Acesso em 25/02/2011.

DE FIGUEIREDO, Anttonio Pereira( versão) .*BIBLIA* , N. T. João. Português. Bíblia sagrada. Reed.. São Paulo: Editora Da Américas, 1950.

DE JESUS,.2010. *Plano Diretor de Iluminação Urbana*. Arquitextos, São Paulo, Vitruvius, 2010. Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.118/3374> Acesso em 02/06/2010.

*Departamento do Patrimônio Histórico, secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.* .http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/patrimonio_historico/preservacao/index.php?p=430. Acesso em 12/01/2011

GALLO, Haroldo.*Relato e reflexões sobre uma experiência de trabalho de restauro: a intervenção no antigo Cine-Teatro Paramount em São Paulo.* Disponível em:< http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.022/805>Acesso em 17 dezembro 2009.

GODOY, Plínio. *City Beautification. Iluminação para o embelezamento das cidades.* . Lume Arquitetura( Revista) Edição no 4. De maio Editora . São Paulo, São Paul. Abril, 2008. Disponível em: < http://www.lume.com.br/pdf/ed04/ed_04_Ponto.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2010.

GONÇALVES, Ana Lúcia. *Palestra: Iluminação Urbana de Sítios Históricos. Planos Diretores de Iluminação Urbana.* IPHAN, 2006.Disponível em:< http://www.monumenta.gov.br/upload/Palestra_Ana_Lucia_Goncalves_1163509650.pdf> Acesso em: 01 jun. 2010.

GONÇALVES, Valéria. *Estadão.com.br/Fotos*, 2009. Destaques. Disponível em: < http://fotos.estadao.com.br/alfredo-volpi-visao-geral-da-capela-do-cristo-operario-com-obras-de-alfredo-volpi. Acesso : 15 fev 2011.

GOROVITZ, Matheus. *Os Riscos da Modernidade*. 2002. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/index.php?option=com_arcocontent&stype=1&search=os+riscos+da+modernidade> Acesso em 17 agosto 2009.

GRUNOW, Evelise. *Reportagem . PROJETO DESIGN* .Edição 315, maio de 2006. Disponível em:http://www.arcoweb.com.br/arquitetura/pedro-e-paulo-mendes-da-rocha-museu-sao-06-07-2006.html . Acesso em 12 janeiro 2010.

*Guia Adoro Viagem. Grande Hotel Ouro Preto*.Disponível em;http://adoroviagem.uol.com.br/hotel-ouro-preto.Acesso em: 28 dez 2010

FIGUEROLA, Valentina. *Outros sons, outros trens.*1999. Disponível em:http://www.piniweb.com.br/construcao/noticias/outros-sons-outros-trens-84465-1.asp. Acesso em 18 junho 2009

FILHO, Cidomar Biancardi .*Estação Luz da Nossa Língua: a preservação urbana, a circulação de capital e o arquiteto.* Disponível em:<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/minhacidade/06.062/1967>Acesso em 17 dezembro 2009.

FRIEDRICH, Micheli et al. *Contemporâneo, 2010*. Arqstyles'sblog. Disponível em;< http://arqstyles.wordpress.com/> Acesso em: jan 2011.

*GUIA SÃO ROQUE*, Pontos Turísticos Sítio Santo Antonio,São Paulo, 2010. Disponível em:<http://www.guiasaoroque.com.br/turismo/santo_antonio.asp. Acesso em agosto/2010

JESUS,Rodrigo Poltosi de .*Plano Diretor de Iluminação Urbana*. Março,2010. Disponível em:< http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.118/3374> Acesso em: 01 jun. 2010.

KUHL, Beatriz Mugayar .História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos.*Revista CPC*, São Paulo, v.1, n.1. São Paulo, 2005/ 2006. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/kuhl_pdf.pdf. Acesso em 19 maio 2009.

_____. _____... Restauro: teoria e prática. Resenha On line. 2002. *O restauro de um mural moderno na USP .O afresco de Carlos Magano.* Regina A. Tirello (org.). 2001. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.009/3233> Acesso em agosto/2010.

LEÃO, Rafael. Iluminação dos monumentos arquitetônicos do centro histórico de São Paulo. *Resumo (Memorial de Qualificação)- Universidade de São Paulo*- Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.confortovisual.com.br/pdfs/Memorial%20de%20qualificacao%20-%20RESUMO.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2010.

LEVI, R. Síntese das artes plásticas. SP, *Acrópole,Ano 16, no 192*,1954. In: Aproximações, diferenciações e embates entre a produção do Rio de Janeiro e de São Paulo nas revistas de arquitetura (1945-1960).Paula Gorenstein Dedecca. Disponível em<http://www.docomomo.org.br/seminario%208%20pdfs/036.pdf.> Acesso em: 03 março 2010.

LIMA, Edson. *Iluminação especial em prédios históricos*. Disponível em <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=861684> Acesso em: 03/05/ 2010.

LOPES,Jonas . Capela de São Miguel Arcanjo é restaurada. Revista Veja São Paulo, São Paulo, edição 2137, 2009.Disponível em:< http://vejasp.abril.com.br/revista/edicao-2137/capela-de-sao-miguel-arcanjo-restaurada> Acesso em: 01 jun. 2010.

MASCARÓ, Lúcia. Iluminação e arquitetura: sua evolução através do tempo. Set,2005. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.118/3374> Acesso em: 01 jun. 2010.

MELENDEZ, Adilson. *Luzes destacam arquitetura peculiar e painéis de Portinari.* Revista Projeto Design,edição no 309. São Paulo, São Paulo / Nov. 2005. Disponível em: <http://www.arcoweb.com.br/lightning/ld-studio-luminotecnica-de-12-12-2005.html>Acesso em: 03 março 2010.

MEYER, Regina. Outros sons, outros trens. 1/Outubro/1999 Disponível em: < http://www.piniweb.com.br/construcao/noticias/outros-sons-outros-trens-84465-1.asp>Acesso em: 03 março 2010.

NEIVA, Eduardo. Imagem, históriae semiótica. Anais. museu. paulista. vol.1 no.1 São Paulo 1993. Disponível em: < http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v1n1/a02v1n1.pdf> Acesso em 19 maio 2009.

NUNES, Joana Conceição . ALFONSO, Paula Arnold. Iluminação em Edifícios Históricos: Centros de Porto Alegre. *XIX Salão de Iniciação Científica UFRGS.* Porto Alegre, 2007. Disponível em:<. http://www.ufrgs.br/labcon/sic-joana_paula/apresentacao.pdf>. Acesso em 28/05/2010

OKA,Cristina. ROPERTO,Afonso. Cotia Net,Sítio do Padre Inácio. São Paulo, 2005.Disponível em:<http://www.cotianet.com.br/cultura/CidadRosas.htm> Acesso em: 01 jun. 2010.

OLIVEIRA, Raíssa.Marcelo Ferraz. Entrevista.São Paulo, abril 2007. Fonte:<www.vitruvius.com.br/entrevista/ferraz/ferraz.asp>. Acesso: 20 dez de 2010.

PEREZ, Valmir. O OLHAR BONDOSO DE EDWARD HOPPER. Campinas,São Paulo. Set, 2005. Disponível em:<http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Arquitetural/artigos/Valmir%20Perez/O%20olhar%20bondoso%20de%20Edward%20Hopper.pdf> Acesso em: 01 jun. 2010.

PINHEIRO, Maria Lucia Bressan. A História da Arquitetura Brasileira e a Preservação do Patrimônio Cultural. *Revista CPC*, v.1, n.1. São Paulo, 2005/ 2006.Disponível em<http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_arti_arquivo_pdf/bressan_pdf.pdf >Acesso em 19 maio 2009.

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, PASSEIO LIVRE. 2011, Disponível em: <http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/passeiolivre/s_smiguel.asp; Acesso em janeiro 2011PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO, Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano,Zoneamento da cidade, Subprefeitura de São Miguel Paulita, Mapa de Uso e Ocupação do Solo, 2011. Disponível em: http://ww2.prefeitura.sp.gov.br/arquivos/secretarias/planejamento/zoneamento/0001/parte_II/sao_miguel/23-MAPA-MP-04.jpg. Acesso em janeiro 2011

_____. _____...Subprefeitura São Miguel Paulista. Capela de São Miguel Arcanjo tombada em 1938, 2010. Disponível em:< http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/sao_miguel_paulista/noticias/?p=16075. Acesso em jan 2011.

Princípio do Icomos para a Preservação e Conservação- Restauro das Pinturas Murais, 2003. Disponível em:<http://planbuildmanage.biz/~quintaci/wp-content/uploads/2008/03/principios-para-a-preservacao-das-pinturas-murais.pdf> Acesso em 18 junho 2009.

ROSSETTI,Eduardo Pierrotti .Lucio Costa e Lina Bo Bardi: patrimônio e projeto moderno.*Anais do 7o Seminário Docomomo Brasil*, Porto Alegre, 2007. .Fonte: www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/019.pdf *f.* Acesso: 20 out 2009.

SANTOS, Milton. O retorno do território. In Territorio y movimentos sociales. OSAL Ano VI Nº 16 ENERO- ABRIL 2005. Disponível em www.bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf Acesso em out 2011.

SANTOS, Jenilton Ferreira. Arqueologia Histórica: algumas considerações conceituais. Disponível em :< editoravirtual.netfirms.com/arqueohistoria.doc> Acesso em Nov 2010.

SANTOS, Vitor. Pintura Mural no interior da Capela de São Miguel. Revista Eletrônica de São Miguel Disponível em:< http://www.saomiguelpta.blogspot.com/> Acesso em dês. 2010.

SAN, Raphael. Papel Eletrônico. Mídia, religião, fotografia São Paulo e etc. Disponível em < http://papeleletronico.wordpress.com/2008/09/08/> Acesso em: 04/06/ 2010.

SCARROCCHIA, Sandro. *Alois Riegl: Teoria e prassi della conservazione dei monumenti*. Bologna, Accademia Clementina di Bologna, 1995. In: História e Ética na Conservação e na Restauração de Monumentos Históricos Beatriz Mugayar Kühl. Disponível em: http://www.usp.br/cpc/v1/php/wf07_revista_interna.php?id_revista=2&id_conteudo=6&tipo=5 Acesso em fev 2011.

SEGAWA, Hugo.Brasil Arquitetura: convívio entre o contemporâneo e o tradicional*Resenha do livro:Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz: Brasil Arquitetura Francisco Fanucci e Marcelo Ferraz,2005*. Fonte: resenhasonline 060_01 Brasil Arquitetura convívio entre o contemporâneo e o tradicional vitruvius.mht. Dez 2006. Acesso: 27 dezembro de 2010.

SILVA, Heitor da Costa . Iluminação em Edifícios Históricos.Centro de Porto Alegre.Disponível em:<http://www.ufrgs.br/labcon/sic-joana_paula/apresentacao.pdf>. Acesso em: 30 maio 2010.

SORKIN, Michael. "Patrimônio arquitetônico e metrópoles em extensão". Rua – *Revista de Urbanismo e Arquitetura, v. 1*, n. 8 (Patrimônio: Maquinaria e Memória). Salvador, jul./dez. 2003, p. 15. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.091/181>Acesso em 30 julho 2009.

STEDMAN, S. 1996. Recent Research in the Archeology of Architecture: Beyond the Foundations.*Journal of Archaeological Research* 4 (1): 51-93.In: COPÉ, Silvia Moehlecke.Arqueologia da Arquitetura: ensaio sobre complexibilidade, performance e processos construtivos das estruturas semi-subterrâneas do Planalto Gaúcho. *Anais do V encontro do Núcleo Regional Sul da Sociedade de Arqueologia Brasileira – AB/Sul*.Rio Grande, RS, 2006. Disponível em:< http://www.anchietano.unisinos.br/sabsul/V%20-%20SABSul/simposio/planalto/1.pdf > Acesso em 30 julho 2009

TINOCO, Jorge Eduardo Lucena Telhados Tradicionais Patologias, reparos e manutenção. ARC, Revista Brasileira de Arqueometria, Restauração e Conservação. Vol.1, In: *Resumos do III Simpósio de Técnicas Avançadas em Conservação de Bens Culturais.* Olinda, AERPA

Editor 2006.Disponível em: <http://restaurabr.org/arc/arc01pdf/078_JorgeELTinoco.pdf> Acesso em 20 outubro 2009.

TIRELLO,Regina.A arqueologia da arquitetura: um modo de entender e conservar edifícios históricos. *Revista CPC*, n.3.São Paulo, 2006/ 2007. Disponível em:<http://www.usp.br/cpc/v1/imagem/conteudo_revista_conservacao_arquivo_pdf/n3_regin.pdf> Acesso em 30 julho 2009.

_____. _____.. Restauro Digital de Arquitetura Histórica de Cronologia Construtiva Complexa: a Casa de Dona Yayá. *Seminário Computação gráfica: pesquisas e projetos rumo à Educação Patrimonial*. São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.arquivohistorico.sp.gov.br> Acesso em 05 maio 2009.

_____. _____..O caso da destruição das pinturas murais da sede da Fazenda Rialto, Bananal. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. v.13. n.2., 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v13n2/a10v13n2.pdf. Acesso jan 2011

TRAVESSO, Gilberto. Notinhas de São Miguel. A Capela seiscentista, segredos, mistérios e a imagem de Nossa Senhora sem nome do século XVI, 2010. Disponível em:http://notasdesaomiguel.blogspot.com/2010/07/os-misterios-nos-entalhes-detalhes-e.html. Acesso jan 2011.

TROPIA, Eduardo.Grande Hotel Ouro Preto. Disponível em :< http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/acervo/fotografico Acesso em: 28 dezembro de 2010.

VIERNO, Lívia Rodrigues. A Modernidade Museográfica de Lina Bo Bardi. *Revista Ciências Humanas*, Volume 8, N 1, I Semestre 2002.UNITAU, Universidade de Taubaté Disponível em: <http://www.unitau.br/scripts/prppg/humanas/download/amodernidade-N1-2002.pdf> Acesso em 18 junho 2009.

ZEIN, Ruth Verde. DI MARCO, Anita. A rosa por outro nome tão doce...seria? In: *7º Seminário DOCOMOMO Brasil. Reciclagem, requalificação, rearquitetura* Anais:Porto alegre, 2007. *Disponível em:* <http://www.docomomo.org.br/seminario%207%20pdfs/049.pdf. >*Acesso em 30 ago 2009.*

WARCHAVCHIK,Gregori. MARTINS,Carlos A. Ferreira Editora. *Arquitetura do século XXdISPONÍVEL EM:< http://www.revistasusp.sibi.usp.br/pdf/cpc/n1/a06n1.pdf*>Acesso em 15 jan 2011.